KALEVALA JA MAAILMAN EEPOKSET



KALEVALASEURAN VUOSIKIRJA 65

Toimittanut Lauri Honko

Kalevalan juhlavuoden päätapahtumiin kuului vertailevan eepostutkimuksen kansainvälinen symposiumi Turussa. Kalevala joutui johtavien ulkomaisten eepostutkijoiden kriittiseen tarkasteluun. Miten se siitä selvisi, selviää tästä kirjasta.

Kansalliseepoksemme asettuu maailman tunnetuimpien eeposten rinnalle perhekuvaan. Yhdennäköisyyden asemesta löytyykin yksilöllisiä eepoksia. Vanhastaan tunnettujen maailman eeposten rinnalla esitellään ennen tuntemattomia, Afrikasta, Intiasta, Indonesiasta ja Kiinasta löytyneitä eepoksia.

Onko nyt elävien eeposten tutkimuksen aika? Mitä se merkitsee Kalevalan tutkimukselle?

Kansi Osmo Omenamäki

ISBN 951-717-417-9
ISSN 0355-0311 86

KALEVALA
JA
MAAILMAN EEPOKSET

Kalevalaseuran vuosikirja 65

KALEVALA JA MAAILMAN EEPOKSET

TOIMITTANUT
LAURI HONKO

SUOMALAISEN KIRJALLISUUDEN SEURA · HELSINKI

NIF Publications No. 16

ISBN 951-717-417-9
ISSN 0355-0311

Pieksämäki 1987
Sisälähetysseuran kirjapaino Raamattutalo

Sisällys

Saatesana

Kalevalan tutkimus tapahtuu pienessä maassa harvalukuisten tutkijoiden voimin. Niinpä yksi sen ongelma on kansainvälistäminen, keskustelukumppanien hankkiminen. Eeposten vertailevaa tutkimusta harjoitetaan innokkaasti monessa maassa, ei Suomessa. Viimeinen suomalaisen kirjoittama teos, jossa Kalevalaa luontevasti liikutellaan ulkomaisen tutkijakritiikin maailmassa, on Rafael Engelbergin väitöskirja vuodelta 1914. Kalevala ei kenties ole kansainvälisesti yhtä keskeinen eepos kuin vielä vajaat sata vuotta sitten, mutta suurin syy tähän lienee siinä, että niin Kalevalan perusmateriaali kuin meikäläinen Kalevalan tutkimus on jäänyt kielimuurin taakse. Vanhan Kalevalan käsikirjoituksen tarkastanut lautakunta oli oikeassa toivoessaan, että kaikki Lönnrotin käyttämät toisinnot julkaistaisiin myös jollekin maailmankielelle käännettyinä. Toive on lunastamatta, mutta jo Finnish Folk Poetry: Epic -teoksen kaltaiset kurkistusluukut ovat inspiroineet ulkomaisia tutkijoita itsenäisiin, alkutekstejä koskeviin päätelmiin.

Turussa helmikuun viimeisellä viikolla 1985 työskennellyt kansainvälinen, vertailevan eepostutkimuksen symposiumi keräsi 142 osanottajaa 19 maasta aina Yhdysvaltoja, Kiinaa ja Japania myöten. Käsillä oleva teos on toimitettu symposiumissa pidettyjen esitelmien tarjoamasta aineistosta. Koska esitykset konferensseissa ovat ajan puutteen vuoksi lyhyitä, tarjottiin kirjoittajille mahdollisuus myös laajentaa tekstiään. Eräät käyttivätkin mahdollisuutta hyväkseen. Kolme artikkelia saatiin muista lähteistä. Eino Karhun »Kalevala ja nykykulttuuri» on julkaistu suomeksi Punalipun numerossa 5/1984. Albert B. Lordin esitelmä sisältyi Dublinissa syyskuussa 1985 järjestettyyn Kalevalalle omistettuun vertailevan eepostutkimuksen symposiumiin, ja se ilmestyy alkukielellä tämän konferenssin julkaisussa. William A. Wilson antoi ystävällisesti käytettäväksi esitelmänsä, jonka hän piti Kalevalan juhlavuoden kansainvälisessä avausseminaarissa Washingtonissa tammikuussa 1985.

Teoksen toimitustyö on ollut jännittävää mutta vaatinut melkoisesti aikaa. Tekstit on pyritty muokkaamaan suomeen luontuviksi, joskus lyhennellen tai selventäen. Alkuhelteen tässä työssä ovat kestäneet kääntäjät, joiden oppineisuus on ollut suureksi avuksi. Toimitukselliset ratkaisut, käännösten tarkastus, lähdeviitteisiin tarkoitettujen huomautusten sijoittelu tekstiin, väliotsikot ym. jäävät toimittajan vastuulle.

Työn valmistuessa mielen täyttää kiitollisuus. Sen kohteita ei tässä ole mahdollista kaikkia erikseen luetella. Aloite symposiumin järjestämiseksi syntyi Turussa, Kalevalaidean kehdossa, jossa Pohjoismainen kansanrunousinstituutti ja Turun yliopisto päättivät saada aikaan kansainvälistä keskustelua Kalevalasta ja sen asemasta maailman eeposkirjallisuudessa. Symposiumin järjestelystä vastaamaan asetettiin toimikunta, johon tulivat Pirkko Alhoniemi, Lauri Honko, Eero Kestilä, Heikki Löyttyniemi, Aili Nenola, Sixten Ringbom, Arje Scheinin ja Jyrki Siura. Opetusministeriön, Turun kaupungin ja säätiöiden ja liikelaitosten tuella hankkeelle luotiin taloudellinen pohja. Tehtiin myös päätös esitelmien julkaisemisesta sekä suomeksi että englanniksi.

Teoksen tekevät sen kirjoittajat. Monille heistä matka Kalevalan maailmaan oli uudenlainen elämys, joka toivottavasti saa jatkoa. Erityinen kiitos kuuluu kääntäjille, joina toimivat Pertti Anttonen, Anne Gustafsson, Harry Halén (runosuomennokset), Lauri Harvilahti, Ulla-Liisa Heino, Jaakko Hämeen-Anttila, Henni Ilomäki, Irma-Riitta Järvinen, Saima-Liisa Laatunen, Soila Lehtonen, Iris Mäkinen-Schwank, Rauni Puranen ja Lea Timonen. Toimitustyön loppuvaiheessa auttoivat eri tavoin Senni Timonen, Päivi Vallisaari ja Pertti Anttonen, joka laati teoksen hakemistot.

Teknisessä suhteessa on siirrytty uuteen aikaan, tieteelliset teokset ladotaan ja oikoluetaan valmiiksi jo laitosmiljöössä, tässä tapauksessa Pohjoismaisen kansanrunousinstituutin tekstinkäsittely-yksikössä, jossa toimitussihteeri Hanna Saressalo on väsymättä uurastanut symposiumitekstien lukuisten versioiden parissa. Kiitän häntä lämpimästi.

Kiitän myös Koneen Säätiötä, joka apurahallaan tuki hanketta toimitusvaiheessa, ja kustantajia, Kalevalaseuraa ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuraa, jotka auliisti ottivat vieraat veräjilleen. Kalevalaseuran kunniakkaassa sarjassa tämä lienee kansainvälisin nide. Toivottavasti ennätys pian rikotaan.

Turussa 16. tammikuuta 1987
Lauri Honko

Prologi

LAURI HONKO

Kalevala eeposten kuvastimessa

Merkkivuosi 1985 tarjosi mahdollisuuden palauttaa Kalevala kansainvälisen, vertailevan eepostutkimuksen kartalle. Tarvetta tähän näytti olevan, sillä eepostutkijoiden maailmankuvassa Kalevala oli luisunut varsin syrjäiseen asemaan. Jos eepoksemme oli sata vuotta sitten tieteellinen sensaatio, joka inspiroi ulkomaisia tutkijoita kirjoittamaan jopa kokonaisia teoksia, niin viime vuosikymmenten kehitys eepostutkimuksen alalla näyttää mainiosti tulleen toimeen ilman puhetta Kalevalasta. Viimeisin eurooppalainen katsaus maailman eepoksiin, tunnetun englantilaisen tutkijan A. T. Hatton toimittama Traditions of Heroic and Epic Poetry (1980), ei edes mainitse Kalevalaa, ja sama on tilanne italialaisten tiedemiesten järjestämän kansainvälisen eepostutkimuksen symposiumin julkaisussa La poesia epica e la sua formazione (1970). Ajallisesti näiden väliin sijoittuu Felix J. Oinaksen toimittama Heroic Epic and Saga (1978), hyvä yleiskatsaus Euroopan eepostraditioihin ynnä niiden taustaksi asettuvien muinaiskulttuurien (Persian, Mesopotamian ja Intian) eepoksiin. Teokseen sisältyy luku itämerensuomalaisista eepoksista, Kalevalasta ja Kalevipoegista.

Nämä teokset edustavat tutkimuksen klassista, eurosentristä linjaa, jonka malli ja mittari on Homeros-tutkimus. Vain hitaasti on esirippu alkanut väistyä kolmannen maailman ja elävien nykyperinteiden edestä: tuloksena on jonkinasteinen epävarmuus, empiirisen tiedon nälkä ja myös terve varovaisuus yleistyksissä. Viimeksi mainittua kuvastaa Arthur Waleyn tokaisu: »Kun ajattelen eepoksia, ajattelen sitä, kuinka erilaisia ne kaikki ovat» (Hatto 1980, 2). Homeros-tutkimuksen hallitsevaa asemaa on sodanjälkeisenä aikana olennaisesti pitkittänyt Milman Parryn ja Albert Lordin serbokroatialaisen epiikan säilymis- ja esitystapaan perustuva suullisen komposition teoria lähinnä siksi, että he sovelsivat sitä paitsi omaan kenttäaineistoonsa myös Homeros-kysymyksen ratkaisemiseen (esim. Lord 1965). Paljolti arvailujen varassa elävä homeeristen eeposten syntyä koskeva tutkimus koki osittain tästä syystä syvällisen muutoksen (esim. Kirk 1976): vanhat mm. Wolfin ja Lachmannin

nimiin liitetyt teoriat Homeroksen eeposten kirjallisesta toimittamisesta suullisessa perinteessä eläneiden erillisten laulujen pohjalta saivat lopullisesti väistyä. Jo henkilönä miltei eliminoitu Homeros syntyi uudestaan: »suuri laulaja» (yksi tai useampi) oli suullisesti hahmottanut eeposkokonaisuudet ja kirjoitettuun asuun ne oli saatu sanelun pohjalta.

Kiinnostuksen painopiste on selvästi siirtynyt kirjallisesta eepoksesta suulliseen. Muutosta enteili jo A. N. Veselovskij vuonna 1940 syyttäessään Homeroksen ja Nibelungenliedin tutkimusta »elävän eeppisen tradition täydellisestä laiminlyömisestä»:

Läntiset tutkijat, joilla on sangen vähäinen elävän eeppisen perinteen tuntemus, siirtävät mekaanisesti puhtaasti kirjallisen tekstikritiikin periaatteet vanhan kansanrunouden alueelle. Siitä kärsii koko Nibelungen-kritiikki ja osaksi myös homeerisen eepoksen kritiikki. — — On ehdottomasti otettava lähtökohdaksi laulettu eepos ja tutkittava huolellisesti sen rakennetta ja kehitysasteita. — — Saksalaisella alueella tämä menetelmä on mahdoton, koska siellä ei enää ole olemassa minkäänlaista elävää epiikkaa (Schirmunski 1961, 5).

Tässä ilmenevä näkemys on kiintoisa mm. siksi, että suomalaiset ja venäläiset ovat samassa asemassa: kummallakaan ei ole osoittaa suurta, laulettua, suullista eeposta. Sen sijaan molemmilla on runsas sankariepiikka, joka saatiin talteen lukuisina toisintoina vieläpä varsin lähekkäin sijaitsevilta säilymäalueilta. Silti näkemykset eepoksen ja kansanrunouden suhteista kulkivat eri suuntiin osaksi Kalevalan olemassaolon vuoksi, osaksi hengeltään tekstikriittisen maantieteellis-historiallisen menetelmän vuoksi (jota venäläiset tutkijat vastustivat, ks. esim. Honko 1985, 91—92), osaksi erilaisen yhteiskuntanäkemyksen vuoksi, mutta osaksi myös kalevalamittaisen runouden ja bylinoiden tosiasiallisten eroavuuksien takia (ks. Felix J. Oinaksen kirjoitusta tässä teoksessa). Bylinoiden suurempi improvisatorinen vaihtelu herkisti venäläisiä tutkijoita pohtimaan perinteen tuottamisen ongelmia siinä, missä suomalaiset näkivät mekaanisia muistin lipsahduksia.

Kansainvälisen eepostutkimuksen nykypäivän sensaatioita eivät ole Vergiliuksen Aeneidin tai Miltonin Kadotetun paratiisin tapaiset kirjalliset eepokset, eivät paljon tutkitut kansanrunoeepokset Homeroksesta ja Mahābhāratasta Nibelungenliediin ja Kalevalaan, eivät enää edes serbokroatialaiset kansanlaulajat vaan yleensä kehitysmaista löytyneet, perinteessä vielä elävät suulliset eepokset. Monet niistä ovat tulleet tieteelliseen maailmaan kenttätyössä ahertaneiden tutkijoiden monivuotisten ponnistusten kautta ja samalla syntyneen, eepoksen esitystekniikkaa ja sosiaalista kontekstia valaisevan tutkimuksen myötä. Sellaiset teokset kuin E. Boelaertin L'Epopée nationale des Nkundo (1949), Daniel Biebuyckin ja K. C. Mateenen The Mwindo Epic (1971), Gordon Innesin Sunjata, Three Mandinka Versions (1974), Nigel Phillipsin Sijobang, Sung Narrative Poetry of West Sumatra (1981) ja Brenda E. F. Beckin The Three Twins, The Telling of A South Indian Folk Epic (1982) ovat nostaneet lähes tuntemattomia kehitysalueita eeposten maailmankartalle. Välillä jo

katoamassa ollut tuntuma suullisten eeposten elämään – useimmat eepokset tunnettiin kirjallisista lähteistä ja lyhytmuotoinen eeppinen runouskin oli alkanut hävitä Euroopasta – on palautunut. Samalla tutkimuksen itsestäänselvyydet ovat alkaneet järkkyä, mikä kuvastuu hyvin tuonnempana Jan Knappertin artikkelissa. Parhaita esimerkkejä näistä uuden aallon tuotteista tässä teoksessa ovat Christiane Seydoun analyysi neljästä afrikkalaisesta eepoksesta ja Jangbian Jiacuon ja Silke Herrmannin havainnot tiibetiläisen Gesar-eepoksen elämäntilanteesta. Afrikan, Intian ja Indonesian ohella juuri Keski-Aasia ynnä eräät Kiinan seudut ovat yksi suullisen eepoksen tärkeistä säilymäalueista.

Kalevalan tutkimuksen kannalta tämä kehitysvaihe ei ole merkityksetön. Uudet empiiriset, vaikkakin toisaalla tehdyt havainnot suullisesta eeposperinteestä pakottavat lukemaan uudestaan ja tarkemmin niin Lönnrotia kuin muita runonkerääjiä. On päästävä uudestaan sisälle siihen elävien runojen ja niiden vaihtelevien esitysten maailmaan, johon Lönnrot Kalevalansa koko ajan suhteutti. On päästävä tarkastelemaan epiikkaa alueittain ja avarampina traditioina, ei yksittäisten runojen historiikkeina. Suullisen ja kirjallisen perinteen rajankäynti hahmottuu monin kohdin toisin, kun tutustutaan eeposkulttuureihin, joissa tuo raja ylitettiin huokeammin ja useammin kuin Suomessa, vieläpä kumpaankin suuntaan.

Mikä on eepos?

Eepos on superkertomus, sanoo Brenda Beck. Se on kansanomainen laji, johon liitetään huipputasoisen kerronnan mielikuva. Viisi seikkaa oikeuttaa Beckin mielestä luokittelemaan Tamilnadun läntisessä keskiosassa elävän Kaksosveljesten kertomuksen nimenomaan eepokseksi: 1) sitä esittävät ammattimaiset kertojat, 2) se on pitkä, paljon pitempi kuin pisimmät näillä seuduin muuten tavattavat kansankertomukset, 3) sen sankarit ovat pyhiä henkilöhahmoja, joita palvotaan paikallisissa temppeleissä, 4) sillä on yhteyksiä laajempiin mytologisiin ja sivistyksellisiin traditioihin ja 5) sekä kertojat että kuulijat uskovat heidän eepoksensa kuvaamien tapahtumien todella kerran tapahtuneen (Beck 1982, 196). Vaikka määritelmä on harkitusti sidoksissa intialaiseen kulttuuritaustaan, siinä on piirteitä, jotka voisivat olla siirtokelpoisia kuten mytologian ja historian limikkäisyys, kertomuksen laajuus, kulttuurinen kattavuus ja kertojien erikoistuneisuus.

Tähänastinen eepostutkimus on pääasiassa soveltanut romantiikan ajoilta periytyvää käsitystä eepoksesta. Siihen kuuluu esimerkiksi eepoksen pohjana olevan perinteen suullinen alkuperä, periaatteessa hyvinkin moni-ilmeisen aineiston keskittyminen kansallisten sankarien urotekojen ympärille; tuon sankariajan muisto säilyy sukupolvelta toiselle, koska silloin käytyjen taistelujen yhteydessä muodostui kansallinen identiteetti; tuolloin myös aineellinen kulttuuri ja tuottava talous loivat pohjan voimakkaan ja sotai-

san ylimystön synnylle, jonka jäsenet taistelivat ennen muuta luodakseen ikuisen maineen itselleen ja suvulleen. Erilaiset kuninkaat, päälliköt ja ylimykset ylläpitivät hoveissaan ja myös matkoillaan laulajia, joiden tehtävänä oli sepittää lauluja heidän uroteoistaan ja innostaa mieliä laulamalla esiisien sankariteoista (Yoshida 1974, 906). Tätä japanilaisen eepostutkijan antamaa luonnehdintaa voi pitää määritelmän artistokraattisena versiona. Aivan perusteeton se ei ole; sille löytyy tukea esimerkiksi nykypäivän Afrikasta, jossa sudanilaisen fulbeheimon ylimys otti seikkailuretkilleen mukaansa laulajan, joka kantoi hänen kilpeään ja sepitti aikanaan eeppisen runon hänen uroteoistaan (ibid., 907). Totuus oli tietenkin usein arkisempi, niinpä Gambian griotien eli ammattilaulajien ylistykset saattoivat ylittää »isäntien» taloudelliset voimavarat, sillä mahtavasta ylistysrunosta oli maksettava tuntuva palkkio (Innes 1974, 4–5, 10–11). Ennen griotien ei tarvinnut tehdä työtä ja eepokset olivat pitkiä sisältäen genealogioita, jotka liittivät isännän kansallisen sankarin, Sunjata-kuninkaan, tai hänen kenraaliensa sukupuuhun; nykyään lauletaan pelkkiä ylistyksiä esimerkiksi häissä, ja instituution alamäkeä kuvastaa Sunjata-eepoksen ehkä useimmin toistuva säkeistö, laulajan kommentti:

Sunjatan päivinä griot ei tiennyt vedenkannosta,
puhumattakaan maaviljelystä tai polttopuiden keräilystä.
Isä Maailma on muuttunut, muuttunut (Innes 1974, 16).

Joka tapauksessa Sunjata on vielä tänään 'jotain enemmän' kuin muut kertomukset. Gordon Innes kertoo, miten eepoksen merkityksen näkee syntyperäinen gambialainen herra Sidibe:

Vaikka Sunjata epäilemättä onkin väkevämpi ja urhoollisempi kuin me, hän on silti ihmisolento kuten mekin. Hänen ominaisuutensa ovat samat kuin meillä on, vaikkakin vähemmässä mitassa. Sunjata on osoitus siitä, mihin ihminen kykenee. Vaikkemme voi pyrkiä Sunjatan tekojen verroille, me silti miehinä tunnemme asemamme vahvistuvan tiedosta, mitä Sunjatan kaltainen mies saattoi saavuttaa. Ennen taistelua griot piti tapanaan kertoa Sunjata-eeposta kuninkaalle ja hänen seuralaisilleen. Tämä kerronta rohkaisi kuulijoita kunnostautumaan, kun ryhdyttiin taisteluun, ei niinkään innostamalla heitä jäljittelemään Sunjataa kuin saamalla heidät tuntemaan olevansa kykeneviä suurempiin tekoihin kuin mitä he aikaisemmin olivat pitäneet mahdollisena. Muistuttamalla heitä siitä, mihin Sunjata kykeni, se (eepos) kohotti heidän arviotaan heidän omasta kyvystään. Herra Sidibe sanoi, ettei Sunjata-eepoksen kertominen antanut miehelle pelkästään voimakasta ylpeyden tunnetta vaan myös pani hänet katsomaan omaa elämäänsä – mitä hän on saavuttanut, onko hän toiminut niin kuin hänen asemassaan olevan miehen tulee, onko hän vahvistanut perheen nimeä? (Ibid., 10.)

Sidiben lausunnossa välähtää eri puolilla maailmaa mytologiasta tuttu malli: esikuvan ominaisuudet ja alkuajan teot ovat »samoina mutta pienemmässä koossa» vielä nykypäivän ihmisten ulottuvilla. Innes huomauttaa kiinnostavasti yhtäläisyydestä Sidiben puheenvuoron ja C. M. Bowran sankarirunoudesta antaman luonnehdinnan välillä:

Suurten tekojen ihailu piilee syvällä ihmissydämessä tuottaen mielihyvää ja iloa silloinkin, kun

se ei kannusta jäljittelyyn. Sankarit ovat esitaistelijoita ihmisen pyrkimykselle ylittää inhimillisen heikkouden masentavat rajat ja tavoittaa täydempi, vireämpi elämä ja niin pitkälle kuin mahdollista omaehtoinen ihmisyys, joka kieltäytyy myöntämästä mitään liian vaikeaksi ja tyytyy tappioonkin edellyttäen, että on tehnyt kaiken, mihin suinkin on pystynyt (Bowra 1952, 4).

Innesin huomaama yhtäläisyys ei ole merkki esimerkiksi 'eurooppalaistumisesta'. Konkreettisin termein kuvattu esikuvallisuus muuttaa aivan riittävästi muotoaan. Esimerkiksi länsisumatralainen sankari Anggun Nan Tungga, jonka seikkailujen kertominen veisi seitsemän yötä, lyhimmilläänkin 23 tuntia ja 40.000 säettä (Phillips 1981, 18–21), on kuulijoiden mielissä hyveellisyyden perikuva, vaikka hän huijaa uskollisinta seuralaistaan (tosin tämän vanhempien hyväksi), viettelee yhden naisen koetellakseen toisen mieltä ja on lukemattomia kertoja viekas ja petollinen, mikä selitetään vain diplomatiaksi, sillä petkutusta ja oman todellisen tarkoituksen salaamista pidetään kiitosta ansaitsevana tekona niin sananparsissa kuin arkielämässä. Sitäpaitsi Nan Tunggan väsymätön yritys täyttää vuosia kestävän ja lukuisiin eri saariin suuntautuvan odysseiansa aikana kaikki morsiamensa Gondoriahin hänelle lähtöhetkellä esittämät toivomukset on kyyneliin hellyttävä lojaalisuuden näyte siitä huolimatta, että sankari jatkuvasti ottaa uusia morsiamia (ibid., 34).

Suullisista eepoksista tehdyt havainnot ovat tuoneet uutta valaistusta esitystilanteen merkitykseen sisällön vaihtelussa, memorisaation ja suullisen komposition ongelmaan (jota tässä teoksessa käsittelee Albert Lord), suullisen ja kirjallisen kompilaation eroihin, laulannan ja sanelun aiheuttamiin tekstinmuutoksiin, laulajan asemaan ja sen suhteeseen yhteiskunnalliseen valtaan jne. Toistuvasti on jouduttu toteamaan, että mitään ehdotonta, oikeata versiota ei ole. Suullisen eepoksen tunnusmerkki on lähes loputon vaihtelu, vaikka siinäkin on omat standardisoitumisilmiönsä: esimerkiksi nuoren Sijobang-eeposta laulavan pojan versiot ovat labiileja, kun taas hänen opettajansa kykenee tuntikausia suoltamaan 8–9 -tavuisia säkeitä ilman merkittäviä rakenteen tai merkityksen muutoksia (Phillips 1981, 164–170).

Sankarien esikuvallisuus ei ole yksilöpsykologista vaan kulttuurista. Toisin tuskin voisi ollakaan ainakaan niissä tapauksissa, joissa kertomus saa voimansa ryhmäidentiteetistä ja yhteiskunnallisesta tilanteesta käsin. Brenda Beck on kiintoisasti luonnehtinut tutkimansa regionaalisen eepoksen suhdetta yleisintialaisiin arvoihin ja Intian sivistyksen »juurikertomuksiin» Mahābhārataan ja Rāmājanaan:

Kaksosveljesten kertomus on laajan poliittisen järjestelmän reunamilla elävien ihmisten vahvasti erihakuisten kannanottojen puhetorvi. Se kuvaa heidän näkemystään keskuksessa toimivista ihmisistä. Viittauksia Intian suuriin eepoksiin ja tunnettuihin bramiinien katsomuksiin löytyy ehtimiseen tästä alueellisesta kertomuksesta. Paljon vaikuttavampi on kuitenkin sen moniin yleisintialaisiin normeihin kohdistama pilkka. Vastarinta ja nurinkääntö ovat avainasemassa eepoksen temaattisessa rakenteessa. Nämä rakennepiirteet johdattavat erottamaan sen monin tavoin Intian kirjallisuuden valtauomasta. – – Kaksosveljesten

kertomus pyrkii tavoittamaan regionaaliseen näkökulmaan syvästi juurtuneen leikinomaisuuden, kaksoismerkitykset ja paradoksien tajun. Samalla se tuo esiin sen erityisen kansa-identiteetin runsasta tekstuuria, jota tämä erityinen kertomus heijastaa (Beck 1982, 197).

A. T. Hatto toteaa Homeroksen ja Aristoteleen olleen kauan eepostutkimuksen normeja ja auktoriteetteja:

> Kuitenkin jos Aristoteles olisi kerännyt 'barbaarisia' eeppisiä runoelmia yhtä avoimin mielin kuin hän keräsi 'barbaarisia' valtiomuotoja, ja jos hän olisi tutkinut niitä yhtä perusteellisesti, hänen olisi täytynyt sijoittaa Homeros toisin. Lontoon eeposseminaarin vertailuissa Homeroksen runoelmat osoittautuvat yhtä lailla ääritapauksiksi ja idiosynkraattisiksi kuin mitkä tahansa muut eepostraditiot, esteettisestä laadusta riippumatta (Hatto 1980, 3).

Hatto luokittelee maailman eepoksia neljään kategoriaan, 1) oraalisiin (esimerkiksi ainujen, kirgiisien, mongolien ja serbokroaattien eepokset), 2) sub-oraalisiin (Homeros), 3) post-oraalisiin (muinaisranskalainen, keskiajan espanjalainen eepos ja Nibelungenlied) ja 4) sekundaarieepoksiin (Aeneis, Kadotettu paratiisi) (ibid., 11). Homeroksen sijoitus johtuu kirjoituskulttuurin läsnäolosta eepoksen kodifiointivaiheessa. Myös suullista eeposta saattaa reunustaa kirjallinen traditio kuten Jugoslaviassa. Ratkaisevaa on kuitenkin suullisen tyylin säilyminen (myös esitystavan, laulannan); tästä syystä Nibelungenlied on post-*oraalinen*, vaikka se todistettavasti koottiin pergamentille ja levisi sitä tietä. Termi »kirjallinen» voi näissä yhteyksissä tarkoittaa mahdollisuutta lukea teksti, ei niinkään irtisanoutumista suullisen perinteen normeista. Nämä tuntuvat järkeviltä rajanvedoilta, jos ajatellaan nykypäivän suullisten eeposten lukuisia rinnakkaisia esiintymismuotoja, esimerkiksi kirjallisen tradition osuutta vaikkapa Intian suullisessa perinteessä tai eeposten näytelmällistä esittämistä. Esimerkiksi Kaksosveljesten eepos esitetään vuotuisjuhlassa keskeisiä taistelukohtauksia myöten (tapahtuu sankarien kuolema ja henkiin herätys possessio-tekniikalla), Gesar-eepoksen tiibetiläinen laulaja tanssii eepoksen tärkeimmät kohtaukset (esimerkiksi pistellen miekalla näkymätöntä vastustajaansa) ja Sijobang-eepoksen vaihtoehtoinen esitysmuoto on nimenomaan näytelmä (*randai*).

Entäpä Kalevala? Miten se sijoittuu Hatton luokituksessa? Ei ilmeisesti sekundaarieepokseksi, jonka taideluonnetta korostetaan. Ehkä Kalevala olisi lähinnä post-oraalinen, monin tavoin vielä sidoksissa suullisen ilmaisun normeihin, kuten tuonnempana tullaan osoittamaan. Yllättävästi Kalevalaa siirtää kirjallisuuden suuntaan ei niinkään sen sisältö tai tekstuuri vaan se, että se alunperin laadittiin lukueepokseksi, ei laulettavaksi. Homeroskin on koko tunnetun historiansa ajan ollut lukueepos ja siitä on olemassa vähemmän toisintoja kuin Kalevalasta, mutta koska Homeroksen kansanrunolähteet eivät koskaan tule tutkimuksen ulottuville, sen suullisuudesta voidaan spekuloida niin paljon kuin halutaan.

Vaikka tässä tarkastellut suulliset eepokset ovat vaihtelevia jopa juonen logiikkaa ja rakenteita myöten, säilyy kuitenkin esimerkik-

si pituus yhtenä ehtona sine qua non. Kiinan eepoksista tässä teoksessa esitetyt säeluvut ovat maailman korkeimpia, mutta ehkä niillä tarkoitetaan myös toisintoja. Sijobang-eepoksen koko mainittiin edellä. Yleensä arvioidaan, että 4.–5.000 säettä alkaa suullisessakin kulttuurissa olla raja, joka jo vaatii tuottamisteknisiä ratkaisuja, ellei laulajan niin kuulijoiden kannalta. Esimerkiksi Sijobangin kokonaisuutta ei hallitse kukaan kuulija eivätkä ilmeisesti kaikki laulajatkaan, sillä tätä eeposta lauletaan varsin itsenäisinä episodeina ja kuulijoiden toivomuksen mukaisesti, minkä vuoksi vähemmän suosittuja jaksoja esitetään harvoin. Laulajat hallitsevat episodisekvenssin, joka voi vaihdellakin, mutta monelle kuulijalle on ilmeisesti olemassa vain joukko kertomuksia Anggun Nan Tunggasta, ilman erityistä järjestystä (Phillips 1981, 29).

Näistä eepoksen kiinteyttä koskevista väljennyksistä huolimatta tuntuu esimerkiksi venäläisten tutkijoiden soveltama eeposkäsitys jotenkin inflatoriselta. Sen mukaan yhdistäväksi elementiksi riittää sankarin nimi, itse runot voivat olla täysin erillisiäkin, mutta silti puhutaan sen ja sen kansan eepoksesta sillä perusteella, että epiikka on erään yhteiskunnallisen kehitysvaiheen tulos (ja siksi homogeeninen) ja kansallisen tietoisuuden ilmaisin. Marxilainen tutkija ei myöskään hyväksyne esimerkiksi kalevalaisen epiikan kohdalla ajatusta aristokratiasta ja feodaaliyhteiskunnasta vaan näkee eepoksen pohjana luokattoman, yhteisomistukselle perustuvan suku- tai heimoyhteisön. Venäläistä eeppistä runoutta ei ole siekailtu tarjota sellaisenaan, lyhyehköinä eeppisinä runoina, tai oikeammin, löyhästi toisiinsa liittyvinä runojen sikerminä, eräänlaisina eeppisinä traditioina, maailman eepostutkimukselle. Vladimir Propp luonnehtii tätä näkemystä seuraavaan tapaan:

Kansaneepos ei kaipaa ulkonaista eheyttä vaan sisäistä eheyttä, ehjiä sankarihahmoja. Sankarit ovat kaikissa lauluissa samat. Kansaneepokselle on ominaista tyylillinen ja mikä tärkeintä, kansallisaatteellinen sisällöllinen eheys. Jokainen sivistynyt ihminen erottaa heti karjalais-suomalaisen runon, venäläisen bylinan, serbialaisen sankarilaulun, jakutialaisen olonhon jne. Erottavien piirteiden summa missä tahansa kansaneepoksessa muodostaa juuri sen eheyden, joka on ko. eepoksen yksi parhaimpia ja kallisarvoisimpia piirteitä. Tämä sisäinen eheys ei kuitenkaan ole samaa kuin ulkonainen yhtenäisyys, rajallisuus ja täydellisyys. Aito eepos koostuu aina hajanaisista lauluista, joita kansa ei yhdistele, mutta silti nämä laulut muodostavat kokonaisuuden. Kaunokirjallinen eepos on ulkonaisesti yhtenäinen, mutta sisäisesti mosaiikkinen (Propp 1984, 74).

Proppin mukaan eepos sanan tavanomaisessa, kirjallisessa mielessä on folklorelle vieras laji:

Kansa itsekin yhdistelee joskus erilaisia aiheita kontaminaatioiden avulla, mutta kansa ei koskaan luo eeposta. Se kykenisi sen tekemään, mutta kansan esteettinen taju ei sitä tarvitse, koska kansa ei pyri ulkonaiseen eheyteen. Syyt siihen, miksi kansa ei pyri ulkonaiseen eheyteen, ovat hyvin vaikeaselkoisia. Yksi niistä on se, että se rikkoisi kansanrunouden luovan vapauden ja elävyyden. Yksittäisten laulujen muuttaminen valtavaksi eepokseksi ikään kuin pysäyttää eepoksen, vähentää sen notkeutta, liikkuvuutta, sulavuutta, vähentää mahdollisuuksia päivittäin tapahtuviin uudelleen konstruointeihin, luoviin muutoksiin ja lisäyksiin.

Yksityinen erillinen laulu antaa laulajalle täyden vapauden. Kertomarunous syntyy laulamista eikä lukemista varten, laulu pyrkii vapauteen ja liikkuvuuteen, kun taas eepos on jäykkä ja sen muutokset ja muokkaukset vaativat sitkeää työtä (ibid., 73).

Propp ei tuntenut vuonna 1949 kehitysmaiden eepoksia, mutta neuvostokansojen eepoksista ja eeppisistä runouksista hänellä oli käsitys. Hän ilmeisesti aliarvioi kansanomaisen kyvyn luoda tarvittaessa myös laajempia kokonaisuuksia. Niinpä hän ei puhu pituudesta eepoksen kriteerinä, seikka on ilmeisen epäolennainen. Jos Proppin näkemys hyväksytään, Lönnrot ilmeisesti ponnisteli aivan turhaan. Suomalaisilla oli jo eepos ennen häntä. Mutta niin oli lähes jokaisella Euroopan ja muun maailman kansalla. Näin merkillisesti toteutuu romantikkojen vanha toive löytää jokaisen kansan kirjallisuuden perustaksi sen ominaislaatua ilmentävä kansaneepos. Totuus onkin, että neuvostoliittolainen folkloristiikka on pitkään ollut romanttisen kansanrunousharrastuksen lujin bastioni.

Kalevala probleemina

Merkkivuonna 1985 löytyi aivan riittävästi kansainvälistä tieteellistä mielenkiintoa Kalevalaan. Tärkeimmät sen vaiheille järjestetyt konferenssit olivat Turun ja Dublinin symposiumit, edellinen helmikuussa, jälkimmäinen syyskuussa. Näihin kahteen tilaisuuteen saapui merkittävä joukko johtavia eepostutkijoita. Turun symposiumin osanottajille tarjottiin ennakolta seuraava mahdollisesti käsittelyyn tulevien aiheiden luettelo: a) eepostutkimuksen yleisongelmat, b) romanttiset teoriat kansaneepoksista 1700- ja 1800-lukujen Euroopassa, c) suullisiin perinteisiin pohjautuvien eeposten alkuperä, ainekset ja kompilaatio, d) suullisen eepoksen mahdollisuus ja sen esitys, e) eepoksen muotoutumisen kulttuurinen konteksti, f) eepoksen reseptio ja eepoksen vaikutus kirjallisuutena, g) eeposten suhde identiteetteihin (kulttuurisiin, kansallisiin, alueellisiin, etnisiin), h) jonkin eepoksen erityisongelmia, i) Kalevalan tutkimus ja j) Kalevalan vertailu muihin eepoksiin. Vaikka pääpaino oli eeposten yleisessä vertailevassa tutkimuksessa, paneutui ilahduttavan moni osanottaja tarkastelemaan aihettaan myös Kalevalan tarjoaman vertailukohdan valossa.

Toimitustyön yhteydessä aineisto ryhmittyi luontevasti kolmia: Mallit – Tulos – Vertailukohdat (Eurooppa, Afrikka, Aasia). Ensimmäisessä pääjaksossa huomion kohteena ovat ne eepokset, jotka Elias Lönnrot oletettavasti tunsi ja jotka siten vaikuttivat Kalevalaan. Ongelmana on, miten hyvin hän ne tunsi ja miten paljon niiden vaikutusta on osoitettavissa. Lisäksi jokainen kirjoittaja tietenkin keskittyy käsittelemänsä eepoksen erityiskysymyksiin, joilla niilläkin on useimmiten suoria yhteyksiä Kalevalan problematiikkaan.

Malleista tärkein oli Homeros. »Perinteestä nousevan kirjallisuuden paradoksi on siinä, että se mikä on alkuperäistä, on kehityskulun loppupiste, tässä tapauksessa eepokset sanelleen rapsodin ja hänen yleisönsä

niille osoittaman vastaanoton muodostama kertomataide», toteaa Minna Skafte Jensen esityksensä lopuksi. Myös Kalevala on kehityskulun loppupiste, folkloren transformaatio kirjallisuudeksi. Tutkimuksen kannalta eepokset ovat eri asemassa, sillä Homeroksen runoelmien toisintoja tai aineksia ei ole säilynyt muuta kautta, kun taas Kalevalan viisi versiota ja niiden lähteet tunnetaan tarkemmin kuin minkään muun kansanrunoeepoksen.

Muiden mallien osalta kuva tarkentuu olennaisesti. Lars Lönnroth toteaa Eddan vaikuttaneen enemmän kuin on luultu, kun taas Hans Fromm katsoo Nibelungenliedin olleen Lönnrotille lähes tuntematon Kalevalan luomiskautena. Aeneis-eepoksen kohdalla ongelmana on esimerkiksi se, rinnastuuko Lönnrot Homerokseen vai Vergiliukseen. Teivas Oksala etsii tähän vastausta. Macphersonia, romanttisen eeposharrastuksen syntipukkia tarkastelee hänen paras tuntijansa Derick Thomson erottaen taitavasti Ossianin laulujen objektiivisen vaikutuksen teoksen ympärillä velloneista tunteista. Myös Lönnrotille Macpherson oli tärkeä aitouskysymyksen suuntaviitta.

Toinen pääjakso on suomalaisten ja neuvostoliittolaisen kirjoittajan varassa. Matti Kuusen mielenkiinnon kohteena ovat runonlaulajien muodostamat sikermät. Tarkkaan ottaen juuri ne voisivat ansaita kansaneepoksen nimen edellyttäen, että ne olisivat esimerkiksi yli tuhannen säkeen mittaisia. Regionaalisten pieneeposten selvittelyllä lienee tulevaisuutta myös Kalevalasta riippumatta. Väinö Kaukonen tarkastaa, miten Kalevala toimii nimenomaan eepoksena. Kalevalan juonirakenteen hahmotuksella, joka oli tavallaan Lönnrotin ongelma par excellence, on tässä keskeinen sija. Oma artikkelini kokee syventää tietoamme romantiikan eeposkäsitysten vaikutuksesta Lönnrotiin, Kalevalan autenttisuudesta ja tulkinnasta edeten myös sivuamaan Kalevalan asemaa identiteettisymbolina ja kulttuuristen viestien viejänä. Pirkko Alhoniemi valaisee Kalevalan reseptiota ja vaikutusta taide-elämän, erityisesti kirjallisuuden näkökulmasta. Eino Karhu avaa näkökulman marxilaiseen eepostutkimukseen ja Kalevalan ja kansanrunouden merkitykseen Neuvosto-Karjalan kirjallisuudessa eräänlaisena 'välikirjallisuutena'.

Kalevalan eurooppalaiset vertailukohdat tulevat näkyviin 1800-luvun perustilanteen pohjalta, jota hahmottaa Vilmos Voigt. Kalevalan ja Kalevipoegin suhteet (Eduard Laugaste), venäläisen ja karjalaisen epiikan vertailu (Felix J. Oinas), uralilaisten kansojen lukuisat, usein kesken jääneet eeposhankkeet (Péter Domokos) ja Ranskan takamaan Provencen kirjallisen Mireille-eepoksen vaikutushistoria (Rudolf Schenda) antavat kiinnekohtia Kalevalan aikalaiskuvan rakentelulle. Teoreetikkona maineikas Albert Lord asettaa osittain uuteen valoon kysymyksen, esiintyykö kalevalamittaisessa runoudessa pääasiassa memorisaatiota (vrt. Kiparsky 1976, 98–104) vai suullista kompositiota formuloiden ja teemojen turvin. Kiintoisa on myös hänen serbokroatialaisten ja karjalaisten kerrontamallien vertailunsa, itse asiassa yritys laajentaa suullisten formuloiden teo-

riaa, jonka riittävyyttä nimenomaan hallitsevien eeppisten momenttien analyysissa on epäilty (esim. Hatto 1980, 6).

Afrikan tarjoamiin kiinnostaviin vertailukohtiin (Jan Knappert, Christiane Seydou) on edellä jo puututtu. Micheline Galley lisää kuvaan arabieepoksen, joka säilyy samanaikaisesti sekä kirjallisena että suullisena perinteenä. Keski-Aasian yhä elävät eepokset (Walther Heissig, Jangbian Jiacuo, Silke Herrmann), Kiinan pohjoisosien historialliset ja eteläosien myytilliset eepokset (Jia Zhi), ainu-epiikan suhteet Siperiaan ja Japanin pääsaariin (Taryo Obayashi) ja Persian klassisen Kuninkaiden kirjan taidokkaat hallitsijagenealogiat (Jaan Puhvel) ovat vain jäävuoren huippu siitä jännittävästä tematiikasta, jonka Aasia kykenee eeposten tutkijalle tarjoamaan. Valitettavaksi puutteeksi on tunnustettava eeposten emämaan Intian jääminen satunnaisten viittausten varaan.

Epilogin kaksi artikkelia tarjoavat pehmeän laskeutumisen nykykulttuuriimme. Eino Karhu analysoi mytologismin roolia nykykirjallisuudessa käyttäen esimerkkinä mm. Eeva-Liisa Mannerin runoutta. William A. Wilson on puolittain katumapäällä: heti suomalaista kansanrunoudentutkimusta ja Kalevala-informaatiota arvostelevan väitöskirjansa (1976) jälkeen hän sai omakohtaisesti kokea soveltavan perinnetyön nousun kotimaassaan Yhdysvalloissa.

Kalevalan ongelmallisuus ei ole juhlista kiinni. Lönnrotin eepos tulee ilmeisesti aina taiteilemaan nuorallatanssijan tavoin kansanrunoeepoksen ja taide-eepoksen välisellä rajaköydellä. On ehkä tullut aika jättää rauhaan romantiikan asettamat ehdot ja tarkastella eepoksen syntyprosessia yhtenä kansanrunouden tuottamisen muotona, joka voidaan rinnastaa milloin suullisten eeposten laulajien, milloin Homeroksen eeposten muistiinpanija-toimittajien käynnistämiin runontuotannon prosesseihin. Avainongelma saattaa olla ulkomaisen aivokapasiteetin saaminen mukaan tähän työhön samoin kuin suomalaisten tutkijoiden heittäytyminen muiden eeposten kuin Kalevalan kimppuun. Eepostutkimuksen nykyinen, suullisen perinteen osuutta korostava linja suorastaan vaatii mukaan myös folkloristeja.

Kirjallisuus

Beck, Brenda E. F. The Three Twins, The Telling of A South Indian Folk Epic. Bloomington 1982.

Biebuyck, Daniel & Mateene, K. C. The Mwindo Epic. Los Angeles 1971.

Boelaert, E. L'Epopée nationale des Nkundo. Anvers 1949.

Bowra, C. M. Heroic Poetry. London 1952.

Hatto, A. T. (ed.) Traditions of Heroic and Epic Poetry. London 1980.

Honko, Lauri Suomen kertomusperinteen lähde- ja tutkimushistoriaa. Etiäinen 1. Turku 1985.

Innes, Gordon Sunjata, Three Mandinka Versions. London 1974.

Kiparsky, Paul Oral Poetry: Some Linguistic and Typological Considerations. B. Stolz & R. Shannon (eds.), Oral Literature and the Formula. Ann Arbor 1976.
Kirk, G. S. Homer and the Oral Tradition. Cambridge 1976.
La poesia epica e la sua formazione. Accademia Nationale dei Lincei. Roma 1970.
Lord, Albert The Singer of Tales. New York 1965.
Oinas, Felix J. (ed.) Heroic Epic and Saga. Bloomington & London 1978.
Phillips, Nigel Sijobang, Sung Narrative Poetry of West Sumatra. Cambridge 1981.
Propp, Vladimir Kalevala kansanrunouden valossa. Kalevalaseuran vuosikirja 64. Pieksämäki 1984.
Schirmunski, Viktor Vergleichende Epenforschung I. Berlin 1961.
Wilson, William A. Folklore and Nationalism in Modern Finland. Bloomington & London 1976.
Yoshida, Atsuhiko Epic. The New Encyclopaedia Britannica. Chicago 1974.

Mallit

MINNA SKAFTE JENSEN

Homeeriset eepokset ja kreikkalainen kulttuuri-identiteetti

Milman Parryn ansiota on tunnetusti Homeroksen (tässä »Homeros» tarkoittaa lyhyesti *Iliasta* ja *Odysseiaa*) tyylin analysoiminen ja kuvaaminen suullisena perinteenä. Hänen Homeroksen tyylin tekniikkaan – formuloihin, teemoihin ja aiheiden tai aihelmien lisäämiseen – kohdistuneet tutkimuksensa ovat olleet viime vuosikymmeninä useimpien vertailevien eepostutkimusten perustana. Parryn seuraajat Homeros-tutkimuksen alalla ovat keskittyneet pääasiassa selvittämään tarkemmin formulan tehtävää, sen joustavuutta ja muuntelua ja sen suhdetta runomitan asettamiin vaatimuksiin. Paljon tuloksellista työtä on tehty. Näiden tutkimusten yleisenä päämääränä voitaisiin pitää suullisen komposition kuvaamista runoilijan näkökulmasta, lähestulkoon laulajan mielenlaadun ymmärtämistä. Niinpä niistä kahdesta adjektiivista, joiden avulla Parry luonnehtii homeerista tyyliä, »suullinen» on saanut etusijan »perinteiseen» nähden, ja esitystilanteen kahdesta luovasta osapuolesta laulajaa on painotettu enemmän kuin yleisöä.

Esitykseni pohjaa Parryn kuvaukseen Homeroksen suullisesta, perinteisestä tyylistä, mutta siirryn tyylin alueelta tarkastelemaan sisältöä. Käsittelen kysymystä, kuinka perinteiset runot vaikuttavat niitä kuuntelevan yleisön kulttuuri-identiteettiin; mitä Iliaan ja Odysseian lukemiseemme vaikuttaa se seikka, että ne ovat perinnettä; ja kuinka ne yhä heijastavat laulajalle ja hänen yleisölleen yhteistä kreikkalaista kulttuuri-identiteettiä sekä erityisesti ateenalaiselle kuulijakunnalle ominaisia piirteitä.

Perinnetekstien luonne

Latinan »traditio» tarkoittaa »eteenpäin siirtämistä», mutta kuka siirtää eteenpäin kenelle, ja mitä? Kirjallinen traditio on vastaavanlainen kuin kielellinen: sanat ja kielioppi lähetetään eteenpäin sukupolvelta toiselle, ja jokainen jollakin kielellä tuotettu ilmaus on yhteisen tradition yksilöllinen ilmentymä. Kielioppi on saatettu esittää tai ei,

yksittäinen puhuja tuntee kieliopin tai ei, joka tapauksessa hän mukautuu sen sääntöihin ja odottaa samaa muilta kyseisen kielen puhujilta. Kirjallisen tradition »sanat» ja »kielioppi» ovat kattavampia yksiköitä: sen »sanat» ovat kerronnan ainesosia, suurin piirtein samoja mitä Parry ja Lord kutsuivat »teemoiksi» (en tässä puutu siihen, kuinka käsitettä on kritisoitu), kun taas sen »kielioppia» ovat kerronnan kaavat. »Olipa kerran mökin ukko, jolla oli kolme poikaa» – enempää ei tarvitse sanoa, kun kuulija jo olettaa, että nuorin ja väheksytyin poika saa omakseen prinsessan ja puoli valtakuntaa. Perinteisen kertomuksen »kielioppi» saattaa vastata, tai olla vastaamatta, kokemusta todellisesta maailmasta. Kun kerrottiin, että Mooses-lapsi oli jätetty korissa heitteille Niiliin, oli tällainen tapa varmaankin tuttu siinä yhteisössä, jossa kertomus ensiksi kuultiin, ja tässä mielessä kertomus vastasi todellisuutta. Kuitenkin se, että kuulijakunta välittömästi oivalsi lapsesta tulevan tärkeä sankari, johtuu pelkästään »kieliopista». Todellisessa elämässä löytölapsen elämä olisi vähemmän loistelias.

Nykyaikaisessa, länsimaisessa yhteiskunnassa ei kirjallisuus ole vailla traditioita; esimerkiksi kirjallisuuden eri lajeihin kohdistuu erilaisia odotuksia. Lukija, joka avaa romaanin, tekee sen erilaisin odotuksin kuin henkilö, joka ryhtyy lukemaan runokokoelmaa, tai kuin teatteriesitykseen saapuja. Ei ole tosin takeita heidän odotustensa täyttymisestä; kirjailija voi vapaasti valita, noudattaako genren sääntöjä vai ei. Lukijat ja katselijat eivät protestoi, mikäli sääntöjä rikotaan; heitä pikemminkin ärsyttää, jos kaikki heidän odotuksensa täyttyvät. Kirjallisuutemme on pääasiassa individualistista, ja tradition säännöt ovat olemassa rikottaviksi.

Perinnetekstin osalta tilanne on päinvastainen. Poikkeamia »kieliopista» pidetään virheinä, joihin yleisö reagoi halveksuen tai protestoiden: tekstiä pidetään kieliopin vastaisena samalla tavoin kuin ei hyväksytä sellaista lausetta, jossa kieliopin sääntöjä on rikottu. Kirjallinen traditio on tiedostamaton sosiaalinen sopimus samaan tapaan kuin kieli, ja perinneteksti on muodostettu sellaisten kaavojen mukaan, joita ei ole luonut kukaan yksittäinen esittäjä vaan itse traditio.

Jokainen yksittäinen perinneteksti on yleisen tradition yksilöllinen ilmentymä. Tämä ei tarkoita, että perinnetekstit olisivat yhtään enempää toistensa kaltaisia kuin yhden ja saman kielenkään ilmaukset; päinvastoin perinteellä on rajattomasti mahdollisuuksia eri ilmausten, kielellisten tai kirjallisten, löytämiseen. Tutkijat kuitenkin usein käsittelevät perinnetekstejä siten kuin ne olisivat koko traditio. Tämä virhe on erityisesti tarjolla silloin, kun traditiosta tunnetaan vain muutama teksti, kuten esimerkiksi antiikin Kreikan epiikasta. Se, ettei ole pystytty erottamaan traditiota ja sen ilmentymiä, on usein johtanut tekstien yksilöllisten ominaisuuksien aliarvioimiseen ja siihen, etteivät tekstien erityiset sosiaaliset yhteydet ole herättäneet kiinnostusta. Ei ole harvinaista, että tutkijat ovat pitäneet tradition vanhimpien kerrostumien tutkimista arvokkaimpana tehtävänään, ja kiihkeässä halussaan valita tradition alkuperäisimmät osat erityisanalyysin

kohteeksi he ovat lyöneet laimin niiden ominaisuuksien tutkimisen, jotka ilmenevät muutamissa jo muutoin kadonneen tradition jäljelle jääneissä näytteissä (esim. Holbek, painossa).

Jokainen pitkähkön, jossain määrin monimutkaisen suullisen ja perinteisen tekstin esitys merkitsee aina perinneprosessin päättymistä, jatkuipa traditio sinänsä kuinka monessa muussa esityksessä tahansa. Teksti koostuu eri-ikäisistä osista, mutta laulaja valitsee nämä ainekset aina sen tilanteen mukaan, jossa teksti on tarkoitettu esitettäväksi. Sama koskee tilannetta, jossa teksti tallennetaan kirjoittamalla se muistiin. Tekstin kirjallisten ominaisuuksien erittelemiseksi (ja oletettavasti myös muuntyyppisissä analyyseissa) on siksi välttämätöntä analysoida juuri tämä lopullinen teksti ja nähdä sen ainesosat vanhimmasta nuorimpaan sen yksittäisen tekstin yhtenäisyyden valossa, mihin ne kuuluvat.

Synkronisessa analyysissa perinne on muuttumaton, toisin kuin sen ilmentymät, jotka ovat muuttujia. Diakronisessa analyysissa jopa itse traditio on epävakaa; jokainen luonnollinen kieli kehittyy, niin myös kirjalliset traditiot. Tärkeimpiä syitä tähän ovat muutokset, joita tapahtuu perinnettä kannattavan yhteisön elämässä. Muutokset sanastossa ovat kuitenkin tavallisempia kuin muutokset kieliopissa, ja silmiinpistävin muutos on vähäpätöinen, jos sitä vertaa tradition yleiseen vakauteen: jos näin ei olisi, ei kieltä enää ymmärrettäisi eikä se enää olisi kieli.

Homeroksen kielen luonne ja tyylin ehdot

Kun Parry analysoi homeerisen runouden perinteistä tyyliä, hän noudatti mallia, joka oli kehitetty homeerisen kielen tutkimusta varten. Homeerinen kieli ei ole murre, jota joku olisi joskus puhunut, vaan se on sekoitus, joka koostuu kreikan erilaisiin murteisiin kuuluvista sanamuodoista, sekä hybridi- tai kokonaan keinotekoisista muodoista. Tämä todistaa niistä vaikeuksista, joita kreikkalaisilla runoilijoilla oli edessään: heksametri sulkee sellaisenaan pois useita kreikan tavallisia sanamuotoja. Esimerkiksi substantiivi *ktemata*, »tavarat», sopii heksametriin nominatiivissa, akkusatiivissa ja datiivissa, mutta sen genetiivimuodossa on sellainen rytmi, ettei sitä voi käyttää heksametrissä. Epiikan runoilijan on genetiiviä tarvitessaan korvattava sana synonyymilla tai vältettävä kokonaan puhumasta »tavaroista» genetiivissä (Meillet 1923, 57–70).

Traditioiden tutkijalle tässä on kiinnostavaa se, ettei murteiden sekoitus ole sattumanvaraista, vaan muodostaa systeemin. Esimerkiksi Iliaan ensimmäisessä säkeessä on lopussa pääsankariin, Akhilleukseen, liittyvä formula *Peleiadeo Akhileos*, joka on genetiivi »Akhilles, Peleuksen poika». Isän nimen ja erisnimen muodot kuuluvat homeerisen kielen kehityksen kahteen eri vaiheeseen siten, että *Peleiadeo* on nuorempi muoto kuin *Akhileos*. Tämä formula on helposti palautettavissa kummankin komponentin osalta vanhempaan muotoon: *Peleiada' Akhilaos*. Tästä isän nimi on ottanut kaksi askelta

muuttuen ensin siten, että pitkästä a:sta on tullut pitkä e, ja seuraavaksi päätteestä *ēo* on tullut *ĕo*. Nämä kaksi askelta otettiin hankaluuksitta, koska molemmissa tapauksissa nuorempia muotoja saattoi heksametrissä käyttää samassa paikassa kuin vanhempia muotoja. Akhilleuksen etunimi on kuitenkin tässä käytetyssä genetiivimuodossa ottanut vain ensimmäisen näistä kahdesta askeleesta, päätemuodosta *-āos* muotoon *-ēos*, kun taas seuraava askel päätteestä *-ēos* päätteeseen *-ĕos* olisi antanut sanalle uuden rytmin ja siten pakottanut täysin vaihtamaan formulan (Chantraine 1943 ja 1958).

Koska on mahdollista seurata yksityiskohtaisesti Homeroksen kielen historiaa, siitä on voitu osoittaa se luonteenomainen piirre, että vanha ja uusi elävät rinnakkain mutta eivät kaoottisena sekoituksena. Silloin kun nuorempi muoto voi ottaa vanhemman paikan aiheuttamatta heksametrille vakavaa vahinkoa, näin tapahtuu; muussa tapauksessa vanha muoto säilyy. Kieli muuttuu jatkuvasti aivan kuten normaali puhuttu kielikin, mutta ne tekniset vaatimukset, joita liittyy mitalliseen suulliseen esitykseen, tavallisesti vahvistavat sitä, että siinä tietyt puhutussa kielessä vanhentuneet muodot ovat taipuvaisia säilymään.

Mitä vaativampi mitta, sitä konservatiivisempi kieli. Tätä konservatiivisuutta vahvistaa tunne, että arkaainen sävy sopii juhlavaan tyyliin, jolla on soveliasta kertoa sankarillisesta menneisyydestä. Näitä kahta säilyttävää tekijää vastaan asettuu se, että yleisön pitää ymmärtää esityksen kieltä; jos runokieli laahaisi niin kaukana puhutun kielen perässä, ettei sitä enää ymmärrettäisi, eepos menettäisi yleisönsä, mikä suullisen perinteenlajin kohdalla tarkoittaisi sammumista.

Parryn homeerisen tyylin tutkimukset pohjautuivat tähän malliin, ja tulos oli samansuuntainen: kuulijakunnan on voitava hyväksyä tyyli, ja siksi tyylin on jatkuvasti muututtava. Kaksi tekijää vahvistaa olemassa olevien formuloiden säilymistä: heksametrin vaatimukset ja halu tehdä tyylistä »etäistä ja ihmeellistä». »Jos formula voidaan muuttaa, se ennemmin tai myöhemmin muutetaan, ja uuden ja vanhan tyylin välinen särö riippuu siitä, onko formulan muuttaminen helppoa vai vaikeaa» (Parry 1971, 332).

Sisältöanalyyttinen sovellus

Jos tarkastellaan tämän mallin toimivuutta sisällön tasolla havaitaan, että edelleen pitää paikkansa pyrkimys tehdä runosta »etäinen ja ihmeellinen» ja että suullisen säkeensepityksen vaatimukset asettavat etusijalle sen, että kerrataan jo olemassa olevia jaksoja uusien sepittämisen asemesta. Tällä tasolla heksametriä ei kuitenkaan voi pitää tärkeimpänä säilyttävänä tekijänä: pelkästään mitan vaatimusten takia runoilijan ei tarvitse valita jotakin teemaa toisen asemesta. Epiikan sisällön tasolla muuan erittäin tärkeä säilyttävä piirre on totuuden kunnioitus. Suullisen eepoksen yleismääritelmä saattaisi kuulua seuraavasti: se on runollisesti ylevässä muodossa esitetty pitkä kertomus, jonka käsitetään antavan totuudenmukaista tietoa menneisyydestä.

Suullisen epiikan laulaja ei voi muuttaa kertomuksiaan, jos hän samalla rikkoisi yleisönsä tuntemia totuudellisuuden rajoja. Homeerinen runoilija saattaisi esimerkiksi muunnella kertomuksia siitä, mitä tapahtui Troijan hävityksessä, mutta hän ei mitenkään voisi antaa Kreikan armeijan palata kotiin hävittämättä Troijaa. Agamemnonin tuhoutumiseen saattaisi olla erilaisia syitä, ja voitaisiin eri tavoin kertoa siitä, kuinka kaikki oikein tapahtui, mutta olisi mahdotonta antaa hänen kuolla ennen Troijaa tai antaa hänen palata hengissä kotiin (Kullman 1960). Yleisö tiesi suurin piirtein, mitä sankarien aikakaudella tapahtui, ja huomattavia poikkeamia traditiosta olisi pidetty virheinä, jotka olisivat voineet johtua runoilijan ammattitaidon puutteesta tai suorastaan hänen tietoisesta halustaan vääristellä tosiasioita; kumpaakaan ei olisi hyväksytty.

Elämä muuttuu kuitenkin myös perinteisissä yhteisöissä. Se mikä kiinnosti kuulijoita sukupolvea aikaisemmin, ei ehkä enää ollutkaan kiinnostavaa. Yhteisön valtarakenteet saattoivat muuttua, jokin tärkeänä pidetty suku ehkä sammui, uskonnolliset tai muut tavat mahdollisesti vaihtuivat. Tällaiset muutokset aiheuttavat muutoksia suullisen epiikan sisältöön. Eepos ei ole olemassa vain antaakseen tietoa menneisyydestä vaan säilyttääkseen yhteyden menneisyyden ja nykyisyyden välillä. Menneisyyden tärkeys piilee sen suhteessa nykypäivään (Jensen, painossa). Samoin kuin kieli muuttuu ymmärrettävyyden takia ja säilyy muuttumatta mitan ja ylevän tyylipyrkimyksen takia, niin sisältökin muuttuu pysyäkseen yleisölle hyväksyttävänä ja säilyy muuttumatta arkaaisuuden vuoksi ja siksi, että sankarillisen menneisyyden tapahtumia kuvattaisiin oikein.

Siten vanha ja uusi elävät traditiossa rinta rinnan. Jokainen tradition uusi yksittäinen tuotos on kuitenkin mahdollisten ainesten joukosta tehtyjen järjestelmällisten valintojen tulos, ja epiikka kaikessa konservatiivisuudessaan sallii innovaatioita, jos pysytään hyväksyttävästi totuuden rajoissa. Suulliseen runouteen hyvin sopiva määre »kaksoisnäyttämö» (Lönnroth 1978) muuttuu itse asiassa suullisen, perinteisen eepoksen moninkertaiseksi näyttämöksi: jokainen yksittäinen teksti säilyttää aineksia toisistaan varsin etäällä olevilta aikakausilta, samalla kun se jatkuvasti suhteuttaa niitä esityksessä läsnä olevalle yleisölle ymmärrettäviksi.

Eepos ja identiteetti

Käsitys kulttuuri-identiteetistä perustuu ryhmän tunteeseen, että sen jäsenillä on jotakin yhteistä ja että he samalla eroavat muista. Kaiken suullisen perinteen – jopa sellaisten länsimaisessa yhteiskunnassa tavattavien suullisten traditioiden kuin poliittisten kaskujen tai lasten pilkkalaulujen – yhtenä tehtävänä näyttää olevan kulttuuri-identiteetin ylläpitäminen ja vahvistaminen. Ne välittävät tunnetta, että tämä on jotakin mistä me nautimme, jotakin mikä erottaa meidät noista muista, jotka eivät pelkästään ole tästä nauttimatta vaan saattavat jopa rangaista meitä esityksestä.

Eepos edellä esitetyllä tavalla määriteltynä on erittäin tärkeä kulttuuri-identiteetin ylläpitäjä nimenomaan siksi, että se sitoo nykypäivän menneisyyteen ja antaa kuulijoille tunteen, että heidän kulttuurinsa on yhteinen menneitten sukupolvien kanssa. Samalla kertomuksen »leveys» antaa runoilijalle mahdollisuuden sisällyttää siihen juuri kyseiselle ryhmälle tyypillisiä asioita: elämäntapaa, poliittisia ja uskonnollisia käytänteitä, aineellista ympäristöä jne. Hän voi ottaa mukaan suuren valikoiman henkilöitä toimimaan hyvinä tai huonoina esimerkkeinä. Onnistuessaan suullinen eepos välittää kuulijoille tunteen, että he elävät kuten elävät, koska siten heidän esi-isänsäkin elivät; heidän norminsa ja arvonsa ovat olleet samat muinaisista ajoista asti, ja heidän tulisi ottaa esi-isiltään oppia osatakseen käyttäytyä oikein. Koska epiikan aiheena ovat yleensä muukalaisten, ehkä kaukaisissa maissa asuvien vihollisten keskuudessa tehdyt urotyöt, tämä tarjoaa erityisen suuret mahdollisuudet korostaa niitä seikkoja, jotka erottavat yleisön esi-isineen niistä, jotka eivät kuulu heidän yhteiseen kulttuuriinsa. Jos ottaa lisäksi huomioon, että suullisen eepoksen yleisö on tavallisesti laaja (kaikki miehet, kaikki aikuiset, jopa koko väestö), voi ymmärtää, että eepos on tässä mielessä erityisen tärkeä laji.

Antiikin Kreikka jakautui moniin pieniin kaupunkivaltioihin, jotka olivat suurimman osan aikaa sodassa keskenään. Kreikkalaisilla oli kuitenkin myös käsitys kuulumisesta yhteen ja samaan kulttuuriin, ja epiikalla oli keskeinen merkitys tämän tunteen synnyttäjänä ja ylläpitäjänä. Rapsodit kiertelivät kreikkaa puhuvissa maissa esittäen laulujaan suurille yleisöille yksityisissä ja julkisissa juhlissa, ja siten he kuljettivat ympäriinsä kaikille kreikkalaisille yhteistä eeppistä perinnettä. Jos tilannetta vertaa Hongon (1980, 12–15) kuvaukseen Kalevalan kokoonpanosta, niin muinaisen Kreikan rapsodeilla oli varmaankin itsellään vankka käsitys siitä, mikä oli luontaisesti kreikkalaista; siten heidän henkilössään yhtyi Hongon mainitsemista kolmesta tasosta ensimmäinen ja toinen: laulajan ja kerääjän. Mutta kun Elias Lönnrot »tahtoi kaikkien maakuntien ja runoalueitten runojen parhaitten osien heijastuvan eepoksessa» (Honko 1980, 19), tekivät rapsodit näin juuri siksi, ettei heillä ollut muuta mahdollisuutta: heidän traditionsa aineisto koostui Kreikan eri osien ja eri aikojen runoaineksista.

Mutta jokaisella rapsodien esityksellä oli oma yleisönsä ja jokainen esitys oli ainutkertainen tapahtuma; homeerisen runoilijan oli sopeutettava eri aineksista koostuva traditionsa kulloinkin läsnäolevan kuulijakunnan mukaiseksi. Tämän asian arviointia vaikeuttaa kuitenkin se, että vain kaksi homeerista eeposta on säilynyt, Ilias ja Odysseia, eivätkä ne pituudestaan huolimatta ole muuta kuin tradition kaksi yksittäistä, oman sosiaalisen kontekstinsa leimaamaa tuotetta.

Kreikkalaisen kulttuurin rajat

Tässä vaiheessa haluan hyvin lyhyesti esittää teoriani kyseisten eeposten sosiaalisesta kontekstista. Tämän esityksen rajoissa ei ole

mahdollista tuoda esiin kaikkia perusteluja, mutta olen varhemmassa teoksessani valaissut teorian lähtökohtia (Jensen 1980). Ilias ja Odysseia ovat mielestäni suullisesti sepitettyjä runoja, jotka on kirjoitettu muistiin sanelusta – ensin Ilias ja sitten Odysseia – Peisistrateen hovissa Ateenassa noin 525 eKr. Tämä merkitsee monissa kohdissa paluuta F. A. Wolfin näkemykseen, mutta ero on siinä, että hänen toimittajansa on korvattu runoilijalla, joka sanelee kirjurille. Rapsodi, joka saneli Iliaan ja Odysseian, oli esittänyt niitä suurelle yleisölle – periaatteessa koko Ateenalle – panateenalaisissa juhlissa, ja tämä yleisö hänellä oli mielessään yhä, kun hän saneli eepoksia. Siten meidän tuntemamme runot odotetusti kertovat sankarillisesta menneisyydestä tavalla, jonka attikalainen yleisö tyrannisukuineen kuudennen vuosisadan lopulla eKr. saattoi hyväksyä.

Odysseiassa on ehkä ilmeisimmin näkyvissä eepoksen luonne kreikkalaisten yhteisenä traditiona, koska tässä runoelmassa käytetään niin hanakasti hyväksi kreikkalaisten ja ei-kreikkalaisten vastakkainasettelua (Vidal-Naquet 1973, Friedman 1983, Harbsmeier 1985). Odysseuksen harharetket (Odysseia 9–12) kuljettavat hänet kaukaisten ja outojen kansojen luo sekä kuolemattomien ja jopa vainajien valtakuntaan; siten vastakohtien avulla määritellään, mitä on olla kuolevainen, vastakohtana kuolemattomille jumalille, mitä on olla elossa, vastakohtana vainajille, ja mitä merkitsee olla kreikkalainen, vastakohtana muukalaisille.

Vastakohdat asettuvat järjestelmään, joka on karkeasti ottaen maantieteellinen: mitä kaukaisempi paikka on, sitä etäämpänä sen asukkaiden kulttuuri on kreikkalaisesta. Odysseuksen ensimmäinen etappi kotimatkalla Troijasta on kikonien maa, eikä heissä ole mitään kummallista, vaan he ovat kreikkalaisia, jotka elävät kaupunkivaltiossa. Mutta Peloponnesoksen eteläkärjessä myrsky heittää Odysseuksen miehineen pois kurssista, ja siitä lähtien ne kansat, joiden luona he vierailevat, näyttäytyvät kreikkalaisen kulttuurin vastakohtina. Lootuksensyöjät ovat kasvissyöjiä, eivät vihamielisiä, mutta kuitenkin vaarallisia, koska heidän ruokavalionsa poikkeaa kreikkalaisesta: ne Odysseuksen miehet, jotka syövät kohtalokkaita kukkia, unohtavat kreikkalaisuutensa siinä määrin, että kadottavat halunsa palata koskaan kotiin. Kykloopit elävät hyvin kaukana, ja heidän ruokavalionsa erottaa heidät rajusti kreikkalaisesta kulttuurista. Polyfemos syö ihmislihaa: »kuin vuorileijona hän ahmi suuhunsa mitään jättämättä sisäelimet ja lihat ja ytimet ja luut». (Odysseia 9: 292–293. Pentti Saarikosken suomennos.) Ilmeisempää vastakohtaa ei voisi ajatella. Kykloopit muodostavat kuitenkin myös monessa muussa mielessä kreikkalaisen kulttuurin vastakohdan. He eivät elä organisoidussa kaupunkivaltiossa vaan luolissa, ja he elävät yksilöinä vailla lakia ja oikeutta. He eivät viljele maata eivätkä purjehdi merellä, eivät myöskään palvo jumalia. He eivät tunne kreikkalaisten vieraanvaraisuutta koskevia säädöksiä; Polyfemos suorastaan pilkkaa kreikkalaisten tapaa antaa vieraille lahjoja, kun hän antaa Odysseukselle sen »lahjan», että tämä syödään viimeiseksi. Polyfemos juo viiniä

sekoittamatta siihen vettä – ja hän juo myös sekoittamatonta maitoa! Tässä kaikessa hän on ei-kreikkalaisen perikuva, ja jopa hänen ulkoinen olemuksensa korostaa tätä: hän on jättikokoinen ja yksisilmäinen.

Kaikesta huolimatta jumalat rakastavat kyklooppeja, ja Polyfemos on Poseidonin, meren jumalan poika. Se seikka, etteivät he elä maanviljelyksestä, tekee heidät pikemminkin yli-inhimillisiksi kuin sivistymättömiksi, jos otetaan huomioon, että kreikkalaisten kuvaan kultaisesta aikakaudesta kuului vapaus maanviljelyksen ikeestä. Kyklooppien maa tuottaa itsestään kaikkea mitä tarvitaan, eivätkä kykloopit siten joudu kärsimään kreikkalaisten kirouksesta: raskaasta työstä kivisillä pelloilla.

Kyklooppien luota Odysseus miehineen pääsee Aioloksen avulla lähelle kotimaata, mutta jälleen he menettävät mahdollisuuden ja joutuvat pois kurssista päätyäkseen tällä kertaa paikkaan, jonka asukkaat, laistrygonit, ovat ei-kreikkalaisuudessaan lootuksensyöjien ja kyklooppien puolivälistä. Nämä ovat vihamielisiä, kooltaan valtavia ihmissyöjiä, mutta he elävät kaupungeissa ja heidän nuoret naisensa käyvät noutamassa vettä kaivolta aivan kuten kreikkalaisetkin naiset. Heidän maansa kaukaista sijaintia lähellä maailman reunaa osoittaa se, että he elävät miltei päivän ja yön kohtauspaikassa, ja uuttera mies, joka jaksaa valvoa, voi ansaita siellä kaksinkertaisen palkan paimentamalla lehmiä ja lampaita vuorotta! Toisaalta heidän selvempää typologista läheisyyttään kreikkalaisiin samoin kuin kyklooppeihin taas ilmentää se, että Odysseus oli välillä jo aivan lähellä kotimaataan.

Tästä lähtien Odysseuksen seikkailut saattavat hänet kosketuksiin jumalten ja vainajien kanssa, eikä viesti enää koske niin paljon sitä, mitä on olla kreikkalainen kuin sitä, mitä on olla ihminen. Mutta Okeanoksen rajoilla, mistä Odysseus saapuu kuolleitten maahan, asuvat kimmerit. Heidät mainitaan vain ohimennen, koska kertomus rientää kohti tärkeää manalaepisodia, mutta ne kaksi tietoa, jotka heistä annetaan, osoittavat heidän täydentävän laistrygoneja. Kimmerit asuvat laistrygonien tapaan kaupunkivaltiossa maailman reunalla, mutta kun laistrygoneilla ei ole lainkaan yötä, ei kimmereillä ole lainkaan päivää, vaan he elävät ikuisessa pimeydessä.

Lootuksensyöjät, laistrygonit ja kykloopit kuvaavat siten ei-kreikkalaisuuden kolmea astetta peilinä Odysseuksen normien ja arvojen säätelemälle kreikkalaiselle maailmalle. Ne esitetään kuitenkin riittävän samanlaisina kuin kuulijakunnan tuntema maailma, jotta ne voi hyväksyä myös saman kulttuurin varhaisempina vaiheina. Lyhyesti mainitut kimmerit muodostavat laistrygonien vastineen ja asettuvat heidän rinnalleen keskimmäiseen vaiheeseen. Kreikkalaisuuden kaksi erityisesti korostuvaa yleiskriteeriä ovat ruokavalio ja poliittinen organisaatio: kaupunkivaltio tai ei.

Skheria ja Troija: kahden kaupungin tarina

Koettuaan monia vaarallisia seikkailuja jumalten ja hirviöitten maailmassa Odysseus

saavuttaa lopulta viimeisen etapin ennen kotimaata, fajakien, kuolevaisten olentojen maan. Heidän valtiotaan kuvataan Odysseiassa yksityiskohtaisemmin kuin mitään muuta sadunomaista maata, ja se on ennen muuta kreikkalaisen siirtokunnan kuvaus. Fajakit asuivat aikaisemmin kyklooppien naapureina, mutta koska nämä jatkuvasti uhkasivat heitä ja olivat fajakeja vahvempia, he lähtivät maastaan ja asettuivat asumaan Skherian saarelle. Heidän asutuksensa alkuvaiheita saarella kuvataan seuraavasti: he rakensivat muureja ja taloja, pystyttivät temppeleitä jumalilleen ja jakoivat keskenään viljelykelpoisen maan. Tämä voisi olla todellisen kreikkalaisen siirtokunnan kuvausta. Kaupungissa on tori Poseidonin alttareineen, ja kaupungin ulkopuolella on Athenen pyhä lehto. Fajakeja hallitsee kuningas, ja ihmiset elävät hänen ja toistensa kanssa rauhassa. Juhliessaan he syövät ja juovat runsain mitoin, ja juhla-aterialla heidän ruokanaan on liha ja juomanaan viini. Heitä viihdyttää sankariteoista laulava bardi – kuten Odysseiankin yleisöä – ja jatkojuhlallisuuksiin kuuluu nuorten tanssijoitten taiturimainen esitys sekä urheilukilpailuja.

Tämä kaikki osoittaa, että fajakeja kuvataan kreikkalaisen kaupunkivaltion malliesimerkkinä; ainoa erikoinen seikka on heidän rajoittuneen kiihkeä kiinnostuksensa laivoihin ja merenkulkuun. Tämä korostuu erityisesti nuoren prinsessan, Nausikaan, nimessä, ja se tulee ilmi myös fajakiaristokraattien nimissä: niissä ovat enemmistönä laivaa tarkoittavan »naus»-sanan johdokset tai nimet, joissa tämä sana on yhdyssanan osana. Kertomus on näissä jaksoissa tunnelmaltaan iloinen: fajakit viettävät rauhaisaa, idyllistä elämää (Odysseia 6–8).

Iliaan erikoisuus on se, ettei siinä käytetä hyväksi mahdollisuuksia kuvata troijalaisia vihollisia kreikkalaisten vastakohtana. Jos ajatellaan, että sota Troijan kanssa oli menneisyyden suuri panhelleeninen retki, olisi voinut odottaa, että eepos olisi rakentunut sivistyksen ja barbarian välisen vastakohtaisuuden varaan, mutta siinä ei ole mitään tällaista. Troijalaiset viholliset ovat yhtä sivistyneitä kuin kreikkalaiset maahan tunkeutujat; he puhuvat samaa kieltä, asuvat kaupunkivaltiossa ja palvovat samoja jumalia yhtäläisin menoin kuin kreikkalaisetkin. Jo vilkaisu esimerkiksi Rolandin lauluun todistaa eron hätkähdyttävyyden: siinä saraseenit ovat pakanoita ja barbaareja eivätkä ansaitse parempaa kohtaloa kuin tulla hakatuksi tusinoittain silpuksi. Homeros ei vertaile kreikkalaisia ja troijalaisia hyvän ja pahan skaalassa, eikä ketään sankaria kuvata sympaattisemmin kuin Troijan Hektoria. Vain lievää puolueellisuutta kreikkalaisten hyväksi voi havaita, mutta se on pelkästään määrällistä: Ilias käyttää enemmän aikaa kreikkalaisten kuin troijalaisten kuvaamiseen, kuulemme enemmän kreikkalaisten kuin troijalaisten teoista taistelukentällä, ja tietysti pääjuoni käsittelee kreikkalaisten leirin tapahtumia.

Tämä ei johdu siitä, etteivätkö Troijaa koskevat kertomukset olisi tarjonneet ainesta kulttuurien vastakkainasetteluun. Pelkästään Iliaan antamat tiedot troijalaisista olisivat oivallisesti soveltuneet kontrastiiviseen kuvaukseen: Priamos monine vaimoineen ja

viisinekymmenine poikineen olisi hyvin voinut edustaa kreikkalaisen monogamian vastakohtaa, ja kertomusta siitä, kuinka Paris rikkoo vieraanvaraisuuden sääntöä Menelaosta kohtaan olisi saatettu käyttää samaan tapaan kuin Odysseiassa, jossa osoitetaan Polyfemoksen barbaarinen isännän käytös. Priamoksen kodin kuvaus on kuitenkin käytännössä lähes samanlaista kuin normaalin kreikkalaisen perheen: Hekuba on Priamoksen varsinainen vaimo aivan kuin Penelope on Odysseuksen, ja hänen kaksi eriluonteista poikaansa, tunnontarkka Hektor ja huikentelevainen Paris ovat runossa niin keskeisiä, että lähes unohdamme, minkälainen lapsilauma Priamoksella todella oli. Pariksen loukkaava käytös osoitetaan hänen omaksi syykseen eikä sitä millään tavoin käytetä yleisemmin luonnehtimaan troijalaisten käyttäytymistä.

Troija esitetään Iliaassa samoin kreikkalaisen kaupunkivaltion mallikuvana kuin Skheria Odysseiassa. Sen pohjakaava on täsmälleen samanlainen kuin kaupunkivaltion: muuri ympäröi kaupunkia, ja asukkaitten talot ryhmittyvät akropoliin ympärille, missä jumalten palvontapaikat ja kuninkaan palatsi sijaitsevat. Kaupungin ulkopuolella ovat haudat, ja siellä on myös kaivo, jolla naiset kävivät pesemässä, kun vielä oli rauha. Troijaa hallitsee kuningas Priamos sopusoinnussa alamaistensa kanssa. Hän ei tee yksin tärkeimpiä päätöksiä, vaan ne tekee yleiskokous, jossa eri puhujat puolustavat näkökantojaan. Priamoksella on kyllä viimeinen sana, mutta tämä johtuu enemmän hänen iästään ja viisaudestaan kuin siitä, että hän on kuningas – varsin samaan tapaan kuin Nestorilla on usein viimeinen sana kreikkalaisten armeijan kokouksissa (Ilias 7: 345–379). Soveliaan ikäiset miespuoliset kansalaiset lähtevät puolustamaan kaupunkiaan, aivan kuten tapahtui arkaaisessa kreikkalaisessa kaupunkivaltiossa, vaimojen ja vanhempien seuratessa tapahtumia muurin harjalta. Iliaan Troija on Odysseian idyllisen Skherian traaginen vastine; molemmat ovat Akhilleuksen kilvessä kuvattujen sota- ja rauhantilassa elävien kaupunkien mahtavankokoisia vastineita (Ilias 18: 490–540).

Miksi Ilias ei käytä Troijaa kuvatakseen outoa, ei-kreikkalaista kulttuuria, kuten Odysseiassa käsitellään muukalaisyhteisöjä? Aikaisemmin tuntui ilmeiseltä vastata näin: siksi, koska se on Odysseiaa vanhempi ja edustaa staattista maailmaa ennen suurta kolonisaation kautta, kun taas Odysseia kuuluu siihen aikakauteen, jolloin Kreikan kaupungit lähettivät retkikuntia kaukaisille rannoille perustamaan siirtokuntia. Tämä selitys on yhä hyväksyttävä, myös soveltamieni tulkintojen kannalta, mutta se on aivan liian yksinkertainen. Kun se yhdistetään nykyään vallitseviin käsityksiin runojen iästä – että ne on sepitetty vähän ennen ja vähän jälkeen 700 eKr. – selitys alkaa ontua. Jos Ilias olisi siirtokuntien perustamisen aikaa vanhempi, se olisi ajoitettava vähintään vuosisataa varhemmaksi, kun taas nykyinen ajoitus ei ole sopusoinnussa lukuisten molemmissa eepoksissa esiintyvien ainesten kanssa, jotka ovat myöhäisemmältä ajalta kuin 600-luvun alusta eKr.

Viisisataaluvun näkökulma

Iliaan kielellinen tekstuuri on selvästi arkaaisempaa kuin Odysseian (Janko 1982). Jopa eeposten sisällä on kuitenkin mahdollista erottaa jaksoja, jotka ovat keskimääräistä nuorempia tai vanhempia, kun taas mikään jakso ei liity pelkästään yhteen ja samaan kielelliseen vaiheeseen. Nämä erot on pakko selittää teorialla runoilijan ja hänen edeltäjiensä yleisestä konservatiivisuudesta. He säilyttivät sen, mitä heille esitettiin, niin tarkoin kuin mahdollista, ja jos Iliaassa erottuu selvemmin vanhoja jaksoja kuin Odysseiassa ja niitäkin enemmän alkupuolella kuin loppupuolella, niin tämä heijastaa sitä yleistä havaintoa, että suullinen kertomaruno yleensä on kiintein ja säilyvin alkuosiltaan (Lord 1960, 119). Sisällön kuten kielenkin tasolla elävät rinnakkain ajallisesti toisistaan hyvinkin etäällä olevat ainekset, mikä ei sulje pois sitä ajatusta, että nämä eepokset, sellaisina kuin me ne tunnemme, ovat samanikäisiä ja katsovat molemmat taaksepäin kuudennen esikristillisen vuosisadan silmin. Teemojen kertova »sanasto» on konservatiivista kuten varsinainen sanasto; innovaatioita tulee, mutta runoilija pitäytyy mieluummin mahdollisimman tiiviisti oppimissaan teemoissa, ja vain sellaiset innovaatiot hyväksytään, jotka eivät tunnu rikkovan perinteenmukaista totuutta.

Odysseuksen kokemukset kaukaisista rannoista, oudoista ja barbaarisista kansoista ja meren vaaroista olivat edelleen yhtä kiinnostavaa kuultavaa 500-luvun yleisölle kuin niiden on täytynyt olla varmaankin vuosisatoja varhemmille kuulijoille. Kolonisaatio oli yhä erittäin tärkeä osa kreikkalaista elämää, eikä pitkistä ja vaarallisista matkoista Välimeren ja Mustanmeren halki ollut millään tavoin luovuttu. Niihin liittyvät seikat olivat päinvastoin omiaan kiinnostamaan mitä tahansa yleisöä kautta koko kreikkalaisen maailman. Rapsodi saattoi olla varma, että hänen normaalin yleisönsä joukossa oli ihmisiä, jotka olivat purjehtineet merillä, ja ihmisiä, jotka olivat sanoneet hyvästit kaukaisiin seutuihin siirtolaisiksi lähteville ystävilleen ja sukulaisilleen.

Mutta 500-luvun yleisö ei pystynyt löytämään välitöntä vertauskohtaa mihinkään lähiaikojen historialliseen tapahtumaan yhteisestä sotaretkestä barbaarivihollista vastaan. Sodalle, sellaisena kuin sitä kuvataan Iliaassa, löytää vastineita sen sijaan niistä sodista, joita Kreikan kaupunkivaltiot kävivät keskenään ja jotka olivat liiankin yleisiä antiikin Kreikassa. Kreikkalaisten kulttuuri-identiteetin tunne ei tähän aikaan perustunut organisoitunutta barbaarivaltaa kohtaan tunnettuun antagonismiin. Muukalaiset, jotka luonnollisimmin edustivat ei-kreikkalaisia tyyppejä, olivat nimenomaan kreikkalaisten kauppiaiden ja siirtolaisten valtaamien rantojen alkuperäisväestöä. Kuva muuttui alle puolessa vuosisadassa: persialaissodissa kreikkalaiset saivat oppia muita kreikkalaisuuden kriteerejä. Siten tapaamme Aiskhyloksen ja Herodotoksen teoksissa käsityksiä siitä, miten tärkeää on olla vapaa kansalainen eikä despootin hallitsema persialainen orja. Jos olisimme tunteneet homeeriset eepokset 400-luvulla eKr., on luultavaa, että niiden ajatuk-

set kreikkalaisuudesta ja ei-kreikkalaisuudesta olisivat olleet erilaiset kuin nyt on laita.

Aikojen muuttuessa eräät vanhat ainekset saivat joskus uusia tulkintoja. Tästä esimerkkinä voi mainita homeerisen käsityksen kuninkuudesta. Yleensä ajatellaan sen olleen mykeneläisen ajan poliittisten struktuurien todellinen jäänne, jolle ominaisesta kuninkaan vallasta todistavat suuret Tirynsin ja Mykenen kaltaiset palatsit. Näin ilmeisesti onkin, ja siksi homeerinen kuningas on molemmissa eepoksissa hyvin vanhakantainen piirre. Mutta ennen tyrannien aikaa eläneet kuulijat ehkä ymmärsivät homeerisen kuninkaan tyrannin prototyypiksi, ja esimerkiksi fajakien maa tai Troijan kaltaiset yhteiskunnat nähtiin varmaan historiallisina paralleeleina tyrannien hallinnolle (termillä ei välttämättä ole huonoa kaikua, kun sitä käytetään Kreikan historian tästä jaksosta), joka oli yleinen heidän omana aikanaan. Sanaa *basileus* 'kuningas' käytetään yhä aikakauden tyranneista Pindaroksen runoudessa 400-luvulla eKr.

Joskus väitetään, että homeeriset runot näyttävät yleiskuvan kreikkalaisesta maailmasta sellaisena kuin se oli ennen kaupunkivaltion syntyä (esim. Finley 1954). Tätä mieltä voi olla ainoastaan, jos jättää ottamatta huomioon runojen keskeisiä piirteitä pyrkien leimaamaan ne myöhäisiksi pintailmiöiksi. Esittämäni tulkinnan kannalta ei ole epäilystäkään, etteikö sivistynyt kreikkalainen elämänmuoto merkitsisi elämistä kaupunkivaltiossa.

Laulajan yleisö

Edellä on tuotu esiin näkökulmia, joista sankarien maailma näyttäytyy 500-luvun eKr. yleisön silmin. Eräistä aineksista voi päätellä, että runoilija suuntasi esityksensä suoraan ateenalaisyleisölleen; hänen kaupunkivaltionsa malli oli selvästi nimenomaan Ateenan *polis*, ei mikä tahansa arkaainen kreikkalainen kaupunkivaltio.

Fajakien luona kuulemme kahden jumalan kultista, ja nämä ovat täsmälleen kaksi Ateenan pääjumalaa, Poseidon ja Athene. Juuri nämä kaksi taistelevat Odysseuksen kohtalosta; aikaisemmin on jo verrattu Odysseian juonta ateenalaiseen tarinaan siitä, kuinka kaksi jumalaa kilpaili pääsystä Ateenan suojeluspyhimykseksi. Poseidon antoi suolavesilähteen puhjeta, kun taas Athene istutti oliivipuun (Murray 1934, 312–313). Kuningas Kekrops oli kilpailun tuomari, ja hän myönsi palkinnon Athenelle. Kilpailun näkyvät todisteet, suolalähde ja oliivipuu, olivat Ateenan akropoliin nähtävyyksiä, ja kun 400-luvulla eKr. Perikles rakennutti sinne uusia temppeleitä, kilpailu valittiin Parthenonin läntisen päätykolmion koristeaiheeksi. Näyttää kuitenkin siltä, että fajakien yhteiskunnassa nämä jumalat asettuvat toisenlaiseen valtajärjestykseen. Poseidonia palvotaan kaupungissa, kun taas Athenen lehto on kaupungin ulkopuolella. Onko humoristinen kuva fajakien merikiihkosta lievää ateenalaisten pilkkaa? Saattaa olla. Asiasta ei ole kirjallisia aikalaislähteitä, mutta päätellen kaupankäynnin kehittymisestä ja siitä, kuinka useasti laivoja maalattiin attikalaisten vaa-

sien kylkiin Peisistrateen kaudella, Ateena oli jo silloin suuntautunut hyvin voimakkaasti merenkulkuun ja loi perustaa meriherruudelleen, jonka se saavutti Temistokleen johdolla ja säilytti 400-luvulle eKr.

Skherian idylli saa äkkilopun Poseidonin huomatessa, että fajakien laiva on kuljettanut Odysseuksen kotiin Ithakaan. Laiva on juuri palaamassa Skherian satamaan, ja kaikki fajakien johtomiehet ovat toivottamassa sitä tervetulleeksi, kun Poseidon vihassaan muuttaa sen kiveksi; sitä paitsi hän uhkaa sulkea koko saaren vuoren sisään (Odysseia 13: 125–187). Terävästi tuodaan esiin jumalten erilaisuus: kuinka Poseidon kohtelee julmasti valtiota, jonka suojelija hän on, ja kuinka taas Athene kohtelee suosikkejaan. Kertomusta on edeltänyt kaunis kuvaus Odysseuksen saaren satamasta ja sitä varjostavasta valtavasta oliivipuusta – jumalattaren symbolista – ja sitä seuraa Athenen ja Odysseuksen ihastuttava kohtaaminen Odysseuksen kotirannalla.

Samantapaiset seikat yhdistävät toisen kaupunkivaltion, Troijan, suoraan Ateenaan. Troijan akropoliilla on Priamoksen talo ja Athene-jumalattaren temppeli. Sodan kriittisessä vaiheessa vanha kuningatar ja eräät muut jalosukuiset naiset menevät temppeliin rukoilemaan Athenelta suojelusta, ja he kantavat mukanaan ornamentein runsaasti kirjailtua *peplosta* lahjanaan jumalattarelle; he ojentavat sen Athenen papittarelle, ja tämä asettaa sen istuvan kulttipatsaan syliin temppeliin (Ilias 6: 286–311). Tällainen kohtaus kerrottuna panateenalaisiin juhliin Athenea palvomaan kokoontuneelle yleisölle on varmaankin vaikuttanut niin, että ihmiset ovat nähneet tapahtuman oman uskonnollisen tapansa edeltäjänä. Panateenan tärkein tapahtuma oli juhlakulkue, jossa Ateenan naiset edellä kuvattuun tapaan kantoivat uuden peploksen akropoliille Athenen temppelin kulttipatsaalle (Lorimer 1950, 442–447).

Tämänkaltaiset esimerkit osoittavat, kuinka runoilija oli jatkuvasti tietoinen yleisöstään. Ne on valittu todistamaan sitä, kuinka eeppinen traditio mukautuu koko Ateenan intresseihin, mutta voitaisiin valita muita esimerkkejä näyttämään, kuinka runot heijastavat yleisön sosiaalista kerrostuneisuutta. Esityksessä läsnäolevia vallanpitäjiä lienee miellyttänyt harmoninen kuva kuninkuudesta, johon sisältyi vakuutteluja tyrannihallinnon siunauksista. Samoin yleisön alemmille kerroksille annettiin samastumismalleja, muitakin kuin Odysseuksen talon kuuluisa, jalo sikopaimen. Vertausten kautta suuri joukko yhteiskunnan alakerrostumia saa mukaan edustajansa – viljelijät, maatyöläiset, puunhakkaajat, ojankaivajat, savenvalajat, jopa varkaat – ja kertomus nähdään aika ajoin niiden näkökulmasta. Näin on esimerkiksi edellä esitetyssä huomautuksessa laistrygonien maan työläisestä, joka pystyisi ansaitsemaan kaksinkertaisen palkan, jos hän vain tulisi toimeen nukkumatta. Eri ikäryhmät ja molemmat sukupuolet saavat omat tärkeät puhemiehensä; kaiken muun ohessa Ilias ja Odysseia ovat erittäin keskeisesti runoelmia, joissa pohditaan sukupuolten välisiä suhteita. Niissä esitellään koko joukko erilaisia aviopareja, jotka muodostavat huolellisesti porrastetun asteikon huonoista esimer-

keistä ideaaleihin asti. Kun kaikki tällaiset seikat yhdistyvät, eepoksista tulee tärkeitä välineitä yhteiskunnan arvojen ja normien ja siten myös kulttuuri-identiteetin ylläpitäjinä.

Homeerinen epiikka on kaikkea samalla kertaa: historian erilaisia kerrostumia, tarinoita eri puolilta kreikankielistä maailmaa, monia yhteensulautettuja murteita. Ei ole mitään syytä ajatella, että homeerinen traditio loppui Iliakseen ja Odysseiaan, mutta se mitä siitä tiedämme, loppui täsmälleen näihin kahteen yksittäiseen tradition vihantaan. Juuri ne ovat Homeroksen taiteen analyysin varsinaiset kohteet. Perinteestä nousevan kirjallisuuden paradoksi on siinä, että se mikä on alkuperäistä, on kehityskulun loppupiste, tässä tapauksessa eepokset sanelleen rapsodin ja hänen yleisönsä niille osoittaman vastaanoton muodostama kertomataide.

(Suomennos Irma-Riitta Järvinen)

Kirjallisuus

Chantraine, Pierre La langue. P. Mazon (ed.), Introduction à l'Iliade. Paris 1943.

– Grammaire Homérique. I: Phonétique et morphologie. 3. ed. Paris 1958 (1942).

Finley, Moses I. The World of Odysseus. London 1954.

Friedman, Jonathan Civilizational Cycles and the History of Primitivism. Social Analysis 14. Adelaide, S.A. 1983.

Harbsmeier, Michael On Travel Accounts and Cosmological Strategies. Some Models in Comparative Xenology. Ethnos. Stockholm 1985.

Holbek, Bengt Interpretation of Fairy-Tales. (painossa)

Honko, Lauri Kansallisten juurien löytäminen. Suomen kulttuurihistoria II. Porvoo 1980.

Janko, Richard Homer, Hesiod and the Hymns. Diachronic Development in Epic Diction. Cambridge 1982.

Jensen, Minna Skafte The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory. Copenhagen 1980.

– Storia e verità nei poemi omerici. Quaderni Urbinati di Cultura Classica. (painossa)

Kullmann, Wolfgang Die Quellen des Ilias. Hermes Einzelschriften 14. Wiesbaden 1960.

Lönnroth, Lars Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till Abba. Stockholm 1978.

Lord, Albert B. The Singer of Tales. Cambridge, Massachusetts 1960.

Lorimer, H. L. Homer and the Monuments. London 1950.

Meillet, Antoine Les origines indo-européennes des mètres grecs. Paris 1923.

Murray, Gilbert The Rise of the Greek Epic. Being a Course of Lectures Delivered at Harvard University (1907). 4 ed. London/Oxford/New York 1934.

Parry, Milman The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of M.P. (1928–35). Edited by Adam Parry. Oxford 1971.

Vidal-Naquet, Pierre Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l'Odyssée. M.I. Finley (ed.), Problèmes de la terre en Grèce ancienne. Paris/La Haye 1973.

TEIVAS OKSALA

Vergiliuksen Aeneis – homeerinen, kansallinen ja universaalinen eepos

Puolustaako Aeneis paikkaansa maailman suurille eepoksille omistetussa symposionissa, joka on järjestetty suomalaisen Kalevalan kunniaksi? Kuuluuko se tähän yhteyteen siitä huolimatta, että taide-eepokset on tietoisesti jätetty katselmuksen ulkopuolelle? Aeneis ei ole missään suhteessa kansaneepos, joka jatkaisi aitoa suullista runoperinnettä, vaan korkeakulttuurin piirissä tietoisesti luotu taide-eepos, mutta kansalliseepos se on ehdottomammin ja määrätietoisemmin kuin kenties yksikään toinen eepos. Eikä se ole vain Rooman vaan tavallaan myös yhtenäisen Italian kansallisrunoelma. Tämä koettiin vavahduttavalla tavalla vuonna 1981, kun yhteiskunnallisten ongelmiensa parissa kamppaileva Italia, Vergiliuksen *Saturnia tellus*, kunnioitti eheytensä suuren runoilijan kuoleman 2000-vuotismuistoa. Lisäksi Aeneis on eurooppalainen eepos, jota ilman maanosamme olisi vaarassa kadottaa osan identiteettiään.

Tarkastelen Aeneistä lähinnä neljässä katsannossa: eepoksen syntyhistorian kannalta sekä homeerisena, kansallisena ja universaalina eepoksena. Nämä näkökohdat ovat keskeisiä myös Kalevalan tulkinnassa ja arvottamisessa. Tietenkään en voi sivuuttaa myöskään Lauri Hongon uudelleen virittämää kysymystä: oliko Lönnrot Homeros vai Vergilius?

Suhde Homerokseen on ollut Aeneiksen kohtalonkysymys 2000 vuotta. Oltuaan läpi keski- ja uuden ajan Euroopan ykköseepos Aeneis jäi romantiikan myötä Homeroksen varjoon: eepoksen itsenäinen runollinen arvo ja sen mukana runoilijan luova omaperäisyys asetettiin kyseenalaiseksi. Kuvaavaa on, ettei tunnettu kansanrunoudentutkija Väinö Salminen esitellessään Kalevala-kirjassaan kansalliseepoksia Homeroksesta Kalevipoegiin edes maininnut Aeneistä (Salminen 1947, 7–39). Tämä vaikeneminen heijasteli vielä romantiikan eeposharhaa, jonka mukaan Homeroksen eepokset olivat »kansanhengen» aitoja luomuksia, kun taas Aeneis oli niiden epäitsenäinen ja epäaito jäljitelmä. Oman vuosisatamme Vergilius-tutkimus on

arvioinut tilanteen näiltä osin perusteellisesti uudelleen.

Eeppinen konseptio, teoksen syntymä ja runoilijan kuolema

Toiset eepokset ovat vähitellen vakiinnuttaneet asemansa kansalliseepoksina, toiset taas on tavoitteellisesti ja tieten tahtoen luotu tähän tehtävään. Ilias ja Odysseia kuuluvat epäilemättä edelliseen ryhmään, Aeneis ja Kalevala jälkimmäiseen. Vergilius ja Lönnrot tiesivät mitä tahtoivat ja mitä kulttuuriyhteisö – Augustuksen Rooma ja kansallisen romantiikan elähdyttämä autonominen Suomi – heiltä odotti. Vergilius työskenteli vielä suuremman julkisen paineen alaisena. Hänellä ei ollut perääntymisen mahdollisuutta, ja hän ajautui luovassa työssään umpikujaan, jonka runoilijan kuolema ja Augustuksen mahtikäsky laukaisivat.

Homeros loi eepoksensa suullisen lauluperinteen aitona edustajana muistinvaraisesti (oral composition) ja laski perustan Kreikan kirjallisuudelle, kun runoelmat kirjoitettiin muistiin. Lönnrot hankki keruumatkoillaan itselleen runonlaulajan ammattitaidon ja kielellisen kompetenssin, mutta itse keruutoiminta ja valtavan aineiston hallinta edellyttivät oppinutta muistiinpanotekniikkaa sekä aineiston vertailevaa seulontaa. Eepoksen hän rakensi aidoista esikirjallisista aineksista kirjoituspöytänsä ääressä asteittain hahmottuvan kokonaiskonseption valossa, jota ohjasivat eurooppalainen eeposperinne, F. A. Wolfin Homeros-teoria ja romantiikan eeposkäsitys (Kaukonen 1956, 450–456; Kaukonen 1979, 49–50). Vergilius loi eepoksensa kirjallisin menetelmin korkeakulttuurin huipulla käyttäen hyväkseen kreikkalaisen ja roomalaisen kirjallisuuden koko perinnettä. Hänellä ei ollut Homeroksen suullista sepitystekniikkaa, ei aitoa kansanrunomateriaalia kuten Lönnrotilla, ei mytologian runsaudensarvea, josta olisi voinut luoda yhdeksän Iliasta tai seitsemän Kalevalaa. Mutta jotain hänelläkin oli: eepoksiin ja proosateoksiin tallennettu Rooman historia (*res gestae populi Romani*), kreikkalaisten ja roomalaisten kirjailijoiden kehittelemät tarut Aineiaasta ja Romuluksesta, monenlaista antikvaarista detaljitietoa (*antiquitates Romanae*) sekä edeltäjiensä Enniuksen, Lucretiuksen ja Catulluksen kehittämä heksametrikieli, joka odotti kypsymistään ja sadonkorjaajaansa. Vergilius korjasi sadon tavalla, jota T. S. Eliotin mukaan leimasi kaikinpuolinen kypsyys (Eliot 1945, 10–15).

Vergiliuksen edeltäjät, Naevius ja Ennius, olivat eepoksissaan käsitelleet Rooman historiaa taruajan hämärästä alkaen ja ratkaisseet näin myytin ja historian keskinäisen suhteen niin sanoaksemme normaalissa aikajärjestyksessä. Vergilius ratkaisi kokonaiskonseption ongelman kokonaan uudella ja ainutkertaisella tavalla. Hän loi synteesin kaikista antiikin eepostyypeistä: 1) homeerisesta sankarieepoksesta, 2) roomalaisesta historiallisesta eepoksesta (esim. Enniuksen Annales) ja 3) kertovasta ylistysrunoelmasta. Näiden perustyyppien lisäksi runoilija sulatti konseptioonsa vaikutteita futuurissa kulkevasta ennuseepoksesta (esim. Lykofronin Aleksandra), hellenismin psykologioivasta

eepoksesta (Apollonioksen Argonautika) sekä pienoisepiikasta (esim. Catulluksen Peleus; P. Oksala 1962). Näin syntyi uusi synteesi, joka on yhdellä kertaa Aeneas-, Rooma- ja Augustus-eepos (Klingner 1967, 367–382), mutta nämä elementit eivät toimi kerronnallisesti peräkkäin, samalla tasolla, vaan eri tasoilla limittäin. Homeerinen myyttijohdannainen, Aeneaan taru (*errores Aeneae*), tarjoaa juonelliset kehykset; Rooman historiaa esitetään välähdyksinä jumalien keskusteluissa, ennustuksissa ja tulevaisuudennäyissä (varsinkin 6. kirjan manalanmatkalla ja 8. kirjan kilpikuvauksessa).

Taru Aineiaasta eli roomalaisittain Aeneaasta kehittyi Kreikan kirjallisuuden piirissä Troija-tarun tarjoamista lähtökohdista ja kiteytyi noin vuoteen 300 eKr. mennessä siihen muotoon, josta roomalaiset eepikot – Naevius ennen muita – saattoivat jatkaa suuren kansallisen myytin kehittelyään. Kyseessä on siis uskontotieteen kannalta kirjallinen pseudosaaga. Italialainen arkeologia on tosin viime vuosina uskonut löytäneensä varhaisiin aikoihin palautuvia jäänteitä Aeneaan heeroskultista, mikä antaisi tiettyä aitoutta Aeneaan tarulle, mutta tulokset eivät ole vakuuttavia.

Eepoksen ensimmäisenä tasona on sankariaihe, muut merkitykset hahmottuvat sen lomassa ja kautta. Jumalien käskyä noudattaen Aeneas pakenee palavasta Troijasta, sillä hänen on määrä perustaa uusi valtakunta jonnekin Välimeren piirissä. Vähitellen hän pääsee perille kutsumuksestaan ja päätyy Italiaan, luvattuun maahan. Hän saa tietää, että hänen jälkeläisensä kohoavat maailman herruuteen ja luovat Augustuksen hallitessa uuden Saturnuksen kultakauden ja pysyvän rauhan. Näin eepos avartuu myytistä historiaan ja huipentuu Augustuksen ylistykseen (*laudes Augusti*). Sankarirunoelma kasvaa kehityseepokseksi ja syvenee aaterunoelmaksi, jonka ytimenä on teleologisen historianfilosofian kannattama Rooma-ideologia. Velvollisuutensa ääntä tinkimättä noudattava *pius Aeneas* kiteytyy roomalaisen *pietas*-hyveen ruumiillistumaksi: hän uhraa henkilökohtaisen onnensa suuren päämäärän hyväksi. Tässä suhteessa Aeneas poikkeaa Homeroksen pääsankareista. Akhilleuksen tavoitteena on hyvityksen saaminen kunnianloukkauksen jälkeen, Odysseuksen päämääränä kotiinpaluu, mutta Aeneas toimii kaukokantoisemman tavoitteen, maailmanrauhan, hyväksi.

Hallitakseen monitasoisen kokonaisuuden runoilija laati Aeneaan tarusta ensin proosaversion, jonka hän jaotteli 12 kirjaksi, ja ryhtyi sitten pala palalta (*particulatim*) sepittämään sitä heksametrimittaan (VSD 23–24). Suetonius käyttää kuvaavaa nimitystä *componere*, joka ei tässä merkitse 'kokoonpanemista' vaan 'runomittaan säveltämistä'. Ettei mikään olisi kahlinnut innoitusta, Vergilius työskenteli ilman järjestelmää tarttuen kulloinkin siihen kohtaan, joka innoitti häntä. Toisia paikkoja hän korvasi väliaikaisilla säkeillä, joita hän nimitti »puisiksi rakennustuiksi» (*tibicines*): ne oli myöhemmin määrä korvata kiinteillä »marmoripylväillä». Aeneaan »proosaromaanista» saivat ensiksi runomuodon toinen, neljäs ja kuudes kirja eli ne jaksot, joita jälkimaailma pitää teoksen

huippukohtina. Nämä aiheet runoilija koki itsekin innoittavimmiksi. Runoilijan inspiraatio ja teoksen reseptio ovat siis olleet samalla aaltopituudella.

Vergilius uhrasi Aeneikselle yksitoista vuotta. Hän työskenteli valtavan julkisuuden paineen alaisena. Rooma odotti kansalliseepostaan. Augustus seurasi malttamattomana työn edistymistä. Eikä Sextus Propertius epäröinyt julistaa, että syntymässä oli Iliasta suurempi eepos, joka saattaisi kaiken aikaisemman runouden varjoonsa (VSD 30–34). Kadehtijat, »märkähatut», Kalevalan kieltä käyttääkseni, esittivät pahansuopaa kritiikkiään jo ennen teoksen ilmestymistä (VSD 44–46). Omantunnontarkka Vergilius otti kaiken kritiikin äärimmäisen vakavasti.

Runoilijan viimeiset vaiheet ja Aeneiksen lopullinen kohtalo tunnetaan hyvin antiikin Vergilius-elämänkerroista (VSD 35–41). Kun teos oli vuonna 19 eKr. lähes valmis, runoilija päätti lähteä Kreikkaan Homeroksen taivaan alle viimeistelyä suorittamaan, sillä »viimeinen viila» (*ultima lima*) kuului ehdottomasti Augustuksen klassikoiden työmoraaliin. Tähän vaiheeseen Vergilius varasi kokonaista kolme vuotta voidakseen sen jälkeen omistautua filosofialle. Ateenassa runoilija kohtasi idästä Roomaan palaavan Augustuksen, muutti mieltään ja päätti palata keisarillisen seurueen mukana Italiaan. Mutta keuhkotautia poteva runoilija sai vaikean sairauskohtauksen. Merimatkan aikana hänen tilansa huononi nopeasti, ja 21.9.19 eKr. hän kuoli Brundisiumissa. Hänet haudattiin Napolin lähelle ja kiveen kaiverrettiin lakoninen distikhon:

Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope; cecini pascua, rura, duces.

Mantua synnytti minut, Calabria riisti henkeni,
hautapaikkani
on nyt Napoli: lauloin laitumista, pelloista,
sotapäälliköistä.

Ennen matkaansa runoilija oli pyytänyt ystäväänsä Variusta tuhoamaan keskeneräisen Aeneiksen siinä tapauksessa, että jotain sattuisi hänelle matkan aikana, mutta Varius oli ehdottomasti kieltäytynyt. Kuolinvuoteellaankin Vergilius vaati keskeneräisen Aeneiksen tuhoamista. Kun siihen ei suostuttu, hän saneli testamentin, jossa edellytti, ettei mitään hänen jälkeenjääneitä tekstejään julkaistaisi. Mutta Augustus määräsi Aeneiksen julkaistavaksi, ja niin Rooma sai kiihkeästi odottamansa kansalliseepoksen.

Kuolevan runoilijan traaginen mutta toteutumaton päätös johtui käsittääkseni kolmesta tekijästä: 1) iän mukana voimistuvasta itsekritiikistä, 2) ylivoimaiseksi kasvavasta julkisuuden paineesta sekä 3) työmenetelmistä, jotka eivät vastanneet runoilijan perimmäisiä luontumuksia ja johtivat hänet umpikujaan (T. Oksala 1978b). Ensiksi valmistuneet kirjat (2., 4. ja 6.) kohosivat niin korkeiksi huipuiksi, että ne saattoivat varjoonsa muun materiaalin. Uskoisin, että varsinkin teoksen jälkipuolisko Italian tapahtumineen, joiden luonnostaan piti kasvaa mahtavaksi nousuksi, muodostui runoilijalle ongelmalliseksi. Vergilius ilmeisesti tahtoi vielä antaa inspiraation puhaltaa läpi koko teoksen »korvatakseen marmoripylväillä kaikki puiset rakennustuet», hänen omaa

vertaustaan käyttääkseni.

Aeneiksen genesis on yksilöllisen teoksen yksilöllinen syntyhistoria, jossa luova yksilö ottaa vastuun koko painon omille harteilleen.

Aeneis homeerisena eepoksena

Roomalaiset näkivät Aeneiksessä ennen muuta homeerisen eepoksen, joka merkitsi kreikkalaisen ja latinalaisen maailman välistä synteesiä, mutta jonka varsinaisena teemana oli Rooman historiallinen kehitys kohti Augustuksen luomaa maailmanrauhaa. Suetonius kirjaa nämä näkökohdat seuraavasti (VSD 21): »Viimeiseksi hän kävi käsiksi Aeneaan taruun, vaihtelevaan, monipuoliseen ja tavallaan molempia Homeroksen eepoksia vastaavaan aiheeseen, joka sitäpaitsi nimiltään ja tapahtumiltaan oli kreikkalaisen ja latinalaisen maailman yhteistä omaisuutta ja johon oli määrä sisältyä samalla — mikä oli runoilijan keskeinen tavoite — Rooman kaupungin alku ja Augustuksen syntyperä.» Ilmaisu »molempien Homeroksen eeposten veroinen» oli tietenkin ymmärrettävä siten, että kuusi ensimmäistä kirjaa vastasi merimatkoineen Odysseiaa, kuusi viimeistä kirjaa maataisteluineen Iliasta. Brooks Otis käyttää eepoksen kahdesta puoliskosta osuvia nimityksiä »The Odyssean Aeneid» ja »The Iliadic Aeneid» (Otis 1963, 217 jss.). Homeroksen eeposten ja Aeneiksen puoliskojen välillä vallitsee merkityksekäs »khiastinen» kuvio. Homeroksella tuhoisaa suursotaa seuraavat sankarin harharetket, jotka lopulta johtavat perille. Vergilius on kääntänyt kuvion. Sankarin harharetkiä seuraa suuri sota (*horrida bella*), joka päättyy rakentavaan lopputratkaisuun, uuden valtakunnan perustamiseen.

Puolittavan kahtiajaon ohella Aeneiksen 12 kirjalle on ehdotettu kolmijakoa, jonka mukaan ne jäsentyisivät kolmeksi neljän kirjan ryhmäksi (Karthagossa — matka Sisiliasta Latiumiin ja sotavalmistelut — ratkaiseva taistelu). Myös yksityisille kirjoille on etsitty kolmijakoista peruskaavaa (Quinn 1968). Homerokseen verrattuna Aeneis (n. 10.000 säettä) merkitsee aineiston tiivistämistä ja keskittämistä (vrt. Ilias n. 15.000 säettä; Odysseia n. 12.000 säettä).

Aeneiksen suhde Homerokseen on antiikin ajoista ollut tutkimuksen avainongelma. Jo aikalaiset syyttivät Vergiliusta varsinkin Homeros-plagiaateista (*furta*). Huumorintajuinen runoilija piti tapanaan vastata esittämällä vastakysymyksen: »Miksi arvostelijat eivät itse yrittäneet samoja varkauksia?» Vastauksenkin hän tiesi ennakolta omasta kokemuksestaan: »Siksi että oli helpompi vääntää nuija Herakleen kuin säe Homeroksen kädestä» (VSD 46).

Aeneis hallitsi eurooppalaista eeposperinnettä romantiikan aikaan asti, jolloin Homeroksen eepokset kohosivat entistä voimakkaammin lukevan yleisön tietoisuuteen ja himmensivät aamunraikkaudellaan Aeneiksen sivilisoituneen maailman. Oppineet tuijottivat Vergiliuksen Homeros-lainoja — näkemättä metsää puilta — ja sortuivat kvantitatiiviseen virhepäätelmään: koska lainoja oli lukemattomia, runoilija oli epäitsenäinen,

nerollisen Homeroksen neroton jäljittelijä.

Richard Heinze aloitti uuden vuosisadan Vergilius-tutkimuksessa teoksellaan *Virgils epische Technik* (1902). Hänen tavoitteenaan ei oikeastaan ollut apologia, vaan ainoastaan Vergiliuksen kertomatekniikan määrittely vertaamalla sitä Homerokseen, mutta hän ei tyytynyt vain kysymään »mitä?», vaan esitti myös olennaisen jatkokysymyksen »miten?». Kuinka Vergilius oli käyttänyt Homeros-lainojaan? Mikä Vergiliuksessa oli Vergiliusta? Tämä näkökulma osoittautui hedelmälliseksi yleisemminkin Rooman kirjallisuuden tulkinnassa. Aeneiksen runoilija näyttäytyi nyt uudessa valossa: ei vain Homeroksen jäljittelijänä vaan myös epiikan nerokkaana uudistajana. Vuosisatamme Vergilius-tutkimus on keskeisosiltaan ollut jatkoa Heinzen aloittamalle tutkimussuunnalle, sen viemistä lopullisiin päätelmiin. Mainittakoon yhtenä esimerkkinä G. N. Knauerin tutkimus Die Aeneis und Homer (1964), jossa vertailua suoritetaan eeposrakenteen kaikilla tasoilla, suurista yksiköistä säekohtaisiin sitaattilistoihin. Yksi humanistisen tieteen paradoksi on siinä, että kvalitatiivinen erittely syrjäyttää kvantitatiivisen todistuksen. Mitä enemmän Vergiliuksen ja Homeroksen välisiä tuhansia säikeitä tunnemme, sitä suvereenimpana näyttäytyy Aeneiksen runoilijan luova panos.

Eeposten välisiä yhtäläisyyksiä on helppo luetella kirjojen, kirjanosien, henkilöhahmojen, kohtausten, vertausten ja säkeiden tasolla, mutta olennaisia ovat myös eroavuudet, aina päähenkilöstä alkaen. *Pius Aeneas* poikkeaa tuntuvasti Homeroksen yksilöllisistä sankareista, luonteeltaan moniselitteisestä Odysseuksesta (*polytropos*) ja vihassaan ja jaloudessaan ehdottomasta Akhilleuksesta. Hän ei toteuta itseään vaan aatetta, eikä hänestä voi kasvaa Akhilleukseen verrattavaa suurta traagista hahmoa, joka rakastaa elämää yli kaiken vielä kuolemassakin, vaan tämän roolin anastaa Aeneiksessä Karthagon kuningatar Dido, sankarimme vastanäyttelijä ja Rooman vastafiguuri. Hänen hahmolleen ei Homeroksella ole tarjota täyttä vastinetta (vrt. Kirke, Kalypso). Myöskään Aeneaan miehinen päävastustaja Turnus ei kasva Hektoriksi, vaan jää »mieheksi ilman kohtaloa» (Eliot 1945, 21).

Jumalat ohjailevat tapahtumia sekä Homeroksella että Vergiliuksella, mutta Vergiliuksen jumalat ovat korkeamman, filosofisen kohtalonkäsityksen ilmentymiä. Juno vainoaa Aeneasta samaan tapaan kuin Poseidon Odysseusta. Jumalataräidiltään Venukselta sankari saa tukea kuten Akhilleus omalta äidiltään Thetikseltä ja Odysseus Pallas Athenelta. Kadonnessa Aithiopis-eepoksessa Eosjumalatar auttoi poikaansa Memnonia tämän vaikeuksissa.

Homeroksen ja Vergiliuksen sankarit joutuvat verrannollisiin elämäntilanteisiin. Aeneas kertoo Didon pidoissa seikkailuistaan (Aeneis 2–3) samaan tapaan, joskaan ei yhtä poikamaisesti ja leikkimielisesti kuin mestarivalehtelija Odysseus Alkinoksen hovissa (Odysseia 9–12). Sisiliassa järjestetyt kilpakisat (Aeneis 5) muodostavat keventävän välijakson traagisten tapahtumien lomassa vetämättä silti missään suhteessa vertoja Iliaan 23. laulussa kuvatuille »olympia-

kisoille», joita seuratessaan kuulija/lukija voi hengähtää ennen viimeisen laulun suurta loppunäytöstä. Tällä sovittavalla loppunäytöksellä, jossa viholliset, Akhilleus ja Priamos, löytävät ihmisen toisistaan ja kunnioittavat ihmistä toisissaan (Lesky 1963, 57), ei ole vastinetta Aeneiksessä. Aeneaan vastustajalleen antama kuolinisku on eepoksen loppuakordi. Aeneiksen ihmisyysidea sisältyy koko teoksen eeppiseen kehittelyyn.

Erityisen valaiseva yhtäläisyyksien ja eroavuuksien kannalta on manalakirjojen (Odysseia 11 ja Aeneis 6) vertailu (ks. varsinkin Knauer 1964, 107–147 ja vertaileva rakennekaavio 2). Säädetyn uhrin suoritettuaan Odysseian sankari seurustelee vainajien kanssa eräänlaisessa spiritistisessä istunnossa. Tuonpuoleinen jää jäsentymättömäksi varjomaailmaksi. Aeneiksen manala on tilallisesti jäsentyvä kokonaisuus, jossa – Dantea ennakoiden – erottuvat Tartaros ja Elysion sekä neutraali vyöhyke. Odysseus kertoo itse kokemuksistaan, Aeneas todella laskeutuu rajan tuolle puolen, joskin palaa sieltä arvoituksellisesti harhaunien norsunluisesta portista. Vergilius sulattaa manalakuvaukseensa tietoisesti filosofisia ideoita – sielunvaelluksen ja panteistisen opin maailmansielusta (Aeneis 6:726–727): »Kaikkea ruokkii henki ja tunkeutuu joka soppeen,/ sieluna liikuttaa koko massaa täyttäen maailman». Näin Aeneas pääsee isänsä opastuksella näkemään paljon kauemmaksi tulevaisuuteen kuin Odysseus keskustelussa Teiresiaan ja äitinsä kanssa. Vergilius on ratkaisevasti siirtänyt manalakuvauksen painopisteitä ja yleensäkin syventänyt sen tehtävää eepoksen kokonaisuudessa. Todettakoon sivumennen: kummallakaan antiikin suureepoksella ei ole tarjota vastinetta Kalevalan Tuonelan joutsenelle kuoleman arvoituksen symbolina tai Lemminkäisen äidille äidinrakkauden apoteoosina.

Sankarien aseiden taonta, jonka seppäjumala Hefaistos-Vulcanus jumalataräitien tilauksesta suorittaa, on luomistapahtumana kiintoisa vertailukohde (Ilias 18:468–617; Aeneis 8:370–453 ja 608–731). Kuvauksia voi verrata Kalevalan Sammon taontaan ja Siegfriedin miekantaontaan. Taivaankannen ja sammon takojana Ilmarinen kasvaa eräänlaiseksi apolloniseksi kulttuuriheerokseksi ja kosmiseksi titaaniksi. Luova akti on Aeneiksessä kehitelty Homerosta värikkäämmin ja orkestraalisemmin. Akhilleuksen kilven kuvakompositio määräytyy kosmoksen mukaan ja käsittää kohtauksia inhimillisestä elämästä, kaupungin piirityksestä ja maanviljelystä. Vergilius varaa kilven ikonologian Rooman historialle; sommittelun keskuksena on Aktionin ratkaisutaistelu vuodelta 31 eKr.

Merkittävien liittymäkohtien lisäksi voisi luetella lukemattomia säejaksoja ja säkeitä, joita Vergilius on onnistunut vääntämään Homeroksen käsistä, jatkaakseni hänen omaa vertaustaan. Tyydyn yhteen esimerkkiin. Homeroksen ja Vergiliuksen myrskykuvaukset (Odysseia 5:291–296 ja Aeneis 1:81–91) vaikuttavat ensi lukemalta miltei identtisiltä, mutta eroavat eräässä ratkaisevassa kohdassa toisistaan. Homeroksen tuulien taistelu rakentuu additiivisista yksityiskohdista, Vergiliuksella luonto toimii kokonaisvaltaisesti (*intentant omnia mortem*). Tämä

vastaa Georgicassa kehiteltyä ja Aeneiksen kuudennessa kirjassa esitettyä panteistista luonnonkäsitystä (P. Oksala 1978a, 84–90).

Homeros vaikuttaa Aeneiksen kaikilla tasoilla, mutta juuri »kädenväännössä» Homeroksen kanssa Vergilius osoittaa itsenäisyytensä.

Aeneis kansalliseepoksena

Tulkitessaan Rooma-ideologiaa myytin tarjoamissa suggestiivisissa kehyksissä Aeneis syvenee sankarieepoksesta aaterunoelmaksi. Päähenkilö toteuttaa jumalien hänelle määräämää maailmansuunnitelmaa, ja Rooman tehtäväksi kiteytyy jumalaisen järjestyksen toteuttaminen maan päällä. Vastaavalla tavalla Horatiuksen ns. roomalaisoodien johtoajatuksena on Juppiterin taivaallisen ja Augustuksen maanpäällisen hallinnon rinnastus (T. Oksala 1973, 96–113). Rooma-aatteen eeppinen esittäminen edellytti Vergiliukselta myyttisten kohtalonideoiden filosofista koordinointia yhtenäiseksi konseptioksi, jonka piirissä *fatum* ja Juppiterin tahto samastuvat kokonaiskäsitteeksi *fata Iovis* (resp. *fata deum*). Kohtalottaret (*Moirai, Parcae*) eivät Aeneiksessä esiinny Juppiterin yläpuolella vallitsevina kohtalonvoimina.

Kutsumus edellyttää, että sankarin tahto ja kohtalo samastuvat (Aeneis 8:133): *fatis egere volentem* – »kohtalo vei mua tahtoni myötä». Ulkonaisesta kohtalosta traagisuus siirtyy – kuten T. S. Eliot on oivaltanut – sankarin omaantuntoon.

Suurimmat tulevaisuudenvisiot Aeneaalle tarjotaan tuonpuoleisessa, kun hän Elysionin kentillä kohtaa isänsä Anchiseen ja yhdessä tämän kanssa tutustuu Rooman tulevien sankarien sieluihin, jotka odottavat inkarnaatiota. Augustus näyttäytyy kreikkalaisiin tarusankareihin verrattavana ihmiskunnan hyväntekijänä (Aeneis 6:791–797):

Hic vir hic est, tibi quem promitti saepius audis,
Augustus Caesar, divi genus, aurea condet
saecula qui rursus Latio regnata per arva
Saturno quondam, super et Garamantas et Indos
proferet imperium; iacet extra sidera tellus,
extra anni solisque vias, ubi caelifer Atlas
axem umero torquet stellis ardentibus aptum.

Taas tämä tässä on mies, jota enteet toistavat sulle,
Caesar Augustus, jumalaisen Caesarin juurta.
Tuova on Hesperiaan ajan kultaisen, jota kerran
Saturnus isännöi. Saharan sekä Intian ääriin
vievä on Rooman vallan ja mahdin tähtien tarhaan,
taa ajan, auringon ratojen, liki valtavan Atlaan,
jolla on harteillaan koko tähtiä tuikkiva taivas.
(suom. Päivö Oksala)

Saturnuksen kultakausi (*Saturnia regna*) kiteytyy eepoksen keskeiseksi symboliksi. Vergilius kehittelee sitä kaikissa pääteoksissaan, kussakin eri tavalla. Neljännessä eklogissa kultakausimyytti on kuin nupullaan oleva, hurmioitunut, mutta vielä jäsentymätön tulevaisuudenunelma, jonka symboliksi kiteytyy kohta syntyvä poikalapsi (*puer nascens*). Georgican mukaan Italia on *Saturnia tellus*: kultakausi on immanenttina sen hymyilevässä luonnossa, ja uuttera maanviljelijä voi työllään loihtia sen esille (T. Oksala 1978a, 97–104). Aeneiksessä kultakausi kytkeytyy myyttisenä symbolina historianfi-

losofiaan, teleologiaan, ja antaa sille juuri syvemmän tarkoituksen (*telos*).

Manalassa Aeneas saa tietää myös, mikä on roomalaisten maailmanhistoriallinen tehtävä kreikkalaisten kulttuurisaavutuksiin verrattuna (Aeneis 6:847–853):

Excudent alii spirantia mollius aera
(credo equidem), vivos ducent de marmore vultus,
orabunt causas melius, caelique meatus
describent radio et surgentia sidera dicent:
tu regere imperio populos, Romane, memento
(hae tibi erunt artes), pacique imponere morem,
parcere subiectis et debellare superbos.

Toisten taitona lie hyvin muovata henkeä pronssiin –
tiedän sen – veistää marmoriset jalot kasvojen piirteet,
suuri on vallassaan puhetaito, he taivahan liikkeet
sauvoin määräävät sekä tietävät tähtien nousut.
Kansoja hallita käskyilläs sinä muistaos, Rooma –
tuo sinun taitosi on – lait rauhan määrätä tarkoin,
voitetut armahtaa sekä lannistaa kopeoita.
(suom. Päivö Oksala)

Juhlavalla oraakkelikielellä on tässä julistettu, että roomalaisten kulttuuritehtävänä (*artes*) on rauhanomainen hallitseminen (*paci morem imponere*).

Aeneis ei ole vain Rooma-eepos, vaan myös runoelma Rooman ja Italian kohtalonyhteydestä. Georgican suuressa Italian ylistyksessä Vergilius oli ensi kertaa runoudessa esittänyt Italian Alpeista niemimaan eteläkärkeen ulottuvana maantieteellisenä kokonaisuutena, Saturnuksen maana (Klingner 1956, 11–33). Tämä idea kokee vaikuttavan kehittelyn Aeneiksessä. Kun Juno ennen eepoksen loppuratkaisua lauhduttaa vihansa ja asettuu Aeneaan tulevaisuuden taakse (Aeneis 12:818–828), hän edellyttää, että Latium saa pitää nimensä ja kielensä, lausuen näin latinan kielen myyttiset syntysanat ja luonnehtien profeetallisesti Rooman ja Italian välistä kohtalonyhteyttä: *sit Romana potens Itala virtute propago* – »miehuus saa italein lujittaa sukupolvia Rooman». Juppiter hyväksyy Junon asettaman ehdon. Italia saa pitää äidinkielensä; tulokkaat ja kanta-asukkaat sulatetaan yksikieliseksi kansaksi: *faciamque omnis uno ore Latinos* –»myös minä yhdistän ykskielisiks kaikki latiinit». Tämä myyttinen perustilanne kertautuu Aktionin taistelussa 31 eKr., kun Augustus kokoaa Italian sekä Rooman senaatin ja kansan taisteluun Orientin uhkaa vastaan (Aeneis 8:671–713). Kilven kuvauksessa Italian ja Rooman yhteys kiteytetään näin:

hinc Augustus agens Italos in proelia Caesar
cum patribus populoque, penatibus et magnis dis
stans celsa in puppi (. . .)

Caesar Augustus italeita jo vie sodan tielle
puolellaan isät, kansa ja maa, jumalat isot, pienet,
seisoo laivassaan (. . .)
(suom. Teivas Oksala)

Kilven historiallinen kuvasarja huipentuu Aktionin taisteluun, ja sitä seuraa sankarin taholta ele, joka saa kuvaannollisen merkityksen ja sinetöi sotavalmistelujen kuvauksen (Aeneis 8:729–31):

Talia per clipeum Volcani, dona parentis,
miratur rerumque ignarus imagine gaudet
attollens umero famamque et fata nepotum.

Taitoa Vulcanuksen ja äidin kunnialahjaa
katsoo Aeneas, kuvauksia outoja nauttii,
vihdoin harteilleen kohottaa tulevat suvun vaiheet.
(suom. Teivas Oksala)

Rooman ja Italian tulevaisuus lepää sankarin harteilla.

Eräänä heinäkuun yönä vuonna 13 eKr. Augustus ajoi ikuiseen kaupunkiin Via Flaminiaa pitkin Hispaniaan ja Galliaan tekemältään matkalta. Hän torjui senaatin ehdottamat kunnianosoitukset, mutta suostui seuraavana päivänä suorittamaan uhrin luomalleen maailmanrauhalle (*Pax Augusta*). Uhritapahtuma ikuistettiin marmoriin, ja näin keisarin ele ja Vergiliuksen eepos saivat marmorisen monumentin Ara Pacis Augustae (9 eKr.). Alttarin länsipuolen reliefeissä oli kuvattu Rooma-myytin päätekijät: Aeneas ja Romulus. Itäpuolella niitä vastasivat naispuoliset personifikaatiot: Maaemon lempeä äitihahmo, *Saturnia tellus* (Italia) sekä Rooma-jumalatar vaienneen asekasan päällä. Tämän selkeämmin voisi tuskin ikonologisesti esittää Aeneiksen aatesisältöä ja maailmanrauhan hintaa.

Aeneis universaalina eepoksena

Universaalieepokseksi Aeneis kasvaa rauhanideansa kautta, samalla kun Pax Augusta saa maailmanrauhan merkityksen. Saturnusmyytillä, lupauksella kultakauden paluusta, on muutettavat muuttaen vastaava tehtävä kuin sampo-myytillä Kalevalassa. Ihmiskunnan hyvinvoinnin symbolina sampo on keskeisin niistä aiheista, joiden kautta Kalevala avartuu universaalieepokseksi, niin että se kuuluu kaikille maailman kansoille (Kaukonen 1984, 246–249). Arvoituksellisuudessaan ja avoimuudessaan sampo on kenties vielä universaalimpi kuin Saturnus, joka taas on ideana konkreettisempi ja täsmällisempi eikä anna aihetta kymmeniin toinen toistaan »nerokkaampiin» tulkintoihin aina punaisesta kärpässienestä Bysantin rahapajaan.

Aeneiksen universaalisuutta voi testata myös vertaamalla sen rauhanideaa YK:n toimintaperiaatteisiin, joiden lopullisena päämääränä on maailmanrauha, mutta ainaisena polttavana käytännön ongelmana kysymys siitä, kuka tämän maailmanrauhan takaa eli kuka alistaa aseet valvontaansa. Aeneis ja Ara Pacis antoivat tämän tehtävän Roomalle. Tällä merkitystasolla nationaalinen ja universaalinen eepos yhtyvät Aeneiksessä. Aeneiksen valta- ja sivistysidean universaalimerkitystä on käsitellyt mm. Frank Kermode (1975, 15–45).

Aeneiksen universaali arvo ei rajoitu poliittis-ideologiseen merkitystasoon. Eepoksen muista ajattomista ominaisuuksista haluaisin ensimmäisenä mainita sodan tragedian. Toinen kirja on omistettu Aeneaan kertomukselle Troijan kuolinkamppailusta (Aeneis 2:361–366):

Quis cladem illius noctis, quis funera fando
explicet aut possit lacrimis aequare labores?
urbs antiqua ruit multos dominata per annos;
plurima perque vias sternuntur inertia passim
corpora perque domos et religiosa deorum limina.

Kenpä sen yön menetyksiä, ken verisurmia voisi
kertoa tai edes itkullaan kuvajaisi sen tuskat?

Sortuu vanhan kaupungin ikiaikojen mahti.
Ruumiit retkottaa kasapäin hajallaan kadut täyttäin,
ihmisien asunnot, jumalain pyhät temppelisuojat.
(suom. Päivö Oksala)

Aeneas on samanaikaisesti aktiivinen sankari, joka ryhtyy vastarintaan, ja passiivinen kokija, joka tuntee sielussaan kaikki kotikaupunkinsa kärsimykset. Troijan tuhosta muodostuu hänen maanpäällinen infernonsa, jonka painajaisesta hän ei vapaudu koskaan. Mutta hänen kertomuksensa irtoaa poliittishistoriallisista rintamayhteyksistään ja kasvaa suursodassa tuhoutuvan kaupungin tragediaksi – aina ja kaikkialla. Troija-kirjan universaali merkitys on selvä jokaiselle, joka on kokenut maailmansodan tai muuten pitää sitä ihmiskunnan suurimpana onnettomuutena. Inhimillisellä painollaan Vergiliuksen eläytyvä kuvaus kohoaa julistukseksi sodan mielettömyyttä vastaan. Runoilijalla on venäläisiin klassikoihin verrattava kyky kehitellä sinfonisesti sodan kauhujen *crescendo*. Viittaan Eisensteinin filmiin Aleksanteri Nevski ja Shostakovitsin seitsemänteen sinfoniaan.

Seitsemännessä kirjassa ja kahdeksannen alussa Vergilius kuvaa, kuinka sotapsykoosi valtaa Latiumin. Olin 3–4-vuotias silloin, kun suursodan varjo heittyi Eurooppamme ylle, mutta silti en Aeneistä lukiessani voi välttää mielleyhtymiä vuoteen 1939. Suursodan kuvauksessa (Aeneis 9–12) kertojan asenne on sisäisesti torjuva, jopa siinä määrin, että hänen taistelukuvauksensa eivät vapaudu heroiseen allegroon, mutta eepoksen yleispätevää ihmisyyttä tämä rajoitus ei heikennä.

Homeroksen eeposten kertoja on objektiivinen, sitoutumaton ja puolueeton, mutta tämä ei merkitse kylmyyttä vaan aitoa inhimillisyyttä. Aeneiksen kertoja väistää propagandistisen yksipuolisuuden humaanis-traagisen peruskokemuksen kautta. Tässä vertailussa ei voi olla ihailematta ja rakastamatta Kalevalan myhäilevää kertojanasennetta, josta ei eeppistä huumoria puutu.

Inhimillisesti vaikuttavin henkilöhahmo Aeneiksessä on Karthagon kuningatar Dido, jonka »menneisyydenkohtalo» sai lyhyeksi ajaksi yhtyä Aeneaan »tulevaisuudenkohtaloon», Hermann Brochin osuvia luonnehdintoja lainatakseni. Kirke, Kalypso, Nausikaa ovat vain episodeja Odysseuksen taipaleella, mutta kun Aeneas ja Dido kohtaavat, koko heidän kohtalonsa, heidän korkeampi minänsä, on vaakalaudalla: toisen on pakko tuhoutua. Dido ei rakastu ainoastaan sankarin olemukseen vaan tämän menneisyydenkohtaloon uskoen löytäneensä itselleen yhtä kovia kokeneen elämänkumppanin, mutta sankarin tulevaisuudenkohtalo tuhoaa hänen maailmansa, ja Dido päätyy itsemurhaan, kun sankari jumalien tahdolle kuuliaisena jatkaa matkaansa. Kuolinhetkellään Dido on saavutuksistaan ylpeä kuningatar ja nainen, jonka sydän on murskana ja jonka sisäinen maailma on luhistunut. Tragedian ydin onkin juuri tässä, ei siinä että kuningatar luhistuu korkealta.

Dido on *figura humanitatis*, ja hän tuo uutta sisältöä traagisen käsitteeseen antiikin ja Euroopan kirjallisuudessa. Esimerkiksi Boris Godunovin murhenäytelmä, jossa hallitsijan ulkoinen ja sisäinen maailma sortuvat

samanaikaisesti, ei olisi ollut mahdollinen pelkästään kreikkalaisen tragediakäsityksen pohjalta. Vergiliuksen avaralle inhimillisyydelle on ominaista, että hän luo Didosta teoksensa inhimillisimmän henkilöhahmon, ja kuitenkin juuri Karthagon kuningattaresta tulee roomalaisuuden perivihollinen, puunilaissotien myyttinen lietsoja, Hannibalin esiinmanaaja, joka kruunaa kirouksensa seuraavin sanoin (Aeneis 4:628–629):

Litora litoribus contraria, fluctibus undas
imprecor, arma armis: pugnent ipsique nepotesque.

Rannat rantoja päin, meren tyrskyt iskevät ristiin,
lyö ase toistaan, syö viha sammumaton sukukuntaa.
(suom. Päivö Oksala)

Didon sanat ovat saaneet universaalin merkityksen kahden kansan välisen silmittömän vihan ilmauksena, ja niitä on – kuten tunnettua – siteerattu mm. ensimmäisen maailmansodan loppuselvittelyjen yhteydessä.

Siirtämällä Aeneaan ja Didon tragedian jälkinäytöksen tuonpuoleiseen, manalakirjan keskikohtaan (Aeneis 6:450–476), Vergilius siirtää sen samalla ihmissielun syvyyksiin. Aeneas kohtaa tai luulee kohtaavansa Didon himmeän haamun, puhuttelee tätä ja myöntää tehneensä väärin. Hän janoaa sovittavaa elettä, mutta Dido seisoo ilmeettömänä »kuin kivipaasi ja marmoriveistos» ja katoaa varjojen joukkoon. T. S. Eliot on oivaltanut tämän kohtauksen syvemmän merkityksen (Eliot 1945, 20–21):

Kuudennessa kirjassa kuvattu Aeneaan ja Didon haamun tapaaminen on aina mielestäni ollut yksi runouden järkyttävimpiä mutta samalla kultivoituneimpia jaksoja. Se on monimielinen, niukoin vedoin kuvattu kohtaus. Siitä ei ilmene vain Didon asenne – vielä tärkeämpää on, mitä se kertoo Aeneaan asenteesta. Didon käyttäytyminen näyttää olevan Aeneaan omantunnon heijastumaa: tunnemme, että Aeneaan omatunto oli odottanutkin Didon kohtelevan häntä juuri tällä tavoin. Asian ydin ei nähdäkseni ole siinä, että Dido ei anna anteeksi – vaikka onkin tärkeää, että Dido soimausten sijasta osoittaa häntä kohtaan kylmää halveksuntaa, kukaties puhuvinta halveksuntaa koko maailman runoudessa. Ydin on siinä, että Aeneas ei anna itselleen anteeksi, vaikka hyvin tietääkin toimineensa kaikissa kohdissa kohtalon käskyjen tai jumalien punomien juonien mukaan – ja me tunnemme, että nämä jumalatkin ovat vain mahtavamman, tutkimattoman voiman välikappaleita.

T. S. Eliotin hienosäikeinen Vergilius-kritiikki on vakuuttava todistus Aeneiksen runoilijan asemasta universaalina klassikkona. Aeneiksen arvomaailmaa hän pitää samanaikaisesti roomalaisena ja eurooppalaisena:

Todettakoon lopuksi, että Vergiliuksen henkilöhahmojen käyttäytyminen (poikkeuksena Turnus, mies ilman kohtaloa) ei milloinkaan noudata pelkästään jotakin paikallista käytöskaavaa: se on jo omana aikanaan yhtä aikaa roomalaista ja eurooppalaista. Käyttäytymisen tasolla Vergilius ei todellakaan ole mikään provinssin asukas. (Ibid., suom. Marja Itkonen-Kaila.)

Vergiliuksen klassikonaseman toisena nykyaikaisena kriteerinä mainitsen Hermann Brochin romaanin *Der Tod des Vergil* (1945), jossa Aeneiksen kohtalo tarjoaa kehykset sanataiteilijan eettisen ja metafyysi-

sen vastuun tarkastelulle. Teos edellyttää Vergiliuksen elämäkerran ja tuotannon sisäistämistä, sillä se on moninverroin enemmän kuin historiallinen romaani (T. Oksala 1983). Historiallinen aihe vapautuu proosarunoksi, kuolevan runoilijan sisäiseksi monologiksi. Vergiliuksen läsnäolo tuntuu teoksen kaikilla tasoilla – miltei kuin Danten Jumalaisessa näytelmässä.

Aeneiksen moniin seuraajiin (Dante, Camoes, Tasso, Milton jne.) en puutu, koska ne eivät sisälly tämän katselmuksen piiriin. Riittää todeta, että Aeneis on ohjannut hyvin voimakkaasti eurooppalaista eeposkäsitystä – kaiken kaikkiaan vielä Homerostakin voimakkaammin. Danten rinnalla ja hänen kauttaan Rooman kansalliseepoksen runoilijasta tuli tavallaan Italian kirjallisuuden toinen universaali klassikko, eurooppalaisen ihmiskuvan edustaja maailmanrunoudessa.

Oliko Lönnrot pikemmin Homeros vai Vergilius?

Lauri Honko on juhlavuoden kynnyksellä ottanut uudelleen esille kysymyksen, jonka Hans Fromm esitti Hampurin symposionissa 1965: oliko Lönnrot lähempänä Homerosta vai Vergiliusta (Honko 1984; Fromm 1968; ks. myös Honko 1961). Sekä Fromm että Honko kallistuvat Vergiliuksen kannalle pitäen Kalevalaa ennen muuta Lönnrotin tietoisena kirjallisena luomuksena.

Näin asetettu kysymys voi olla hyödyllinen ja valaista Lönnrotin työn luonnetta, jos sitä ei oteta liian kirjaimellisesti. Lönnrot ja Vergilius muistuttavat toisiaan siinä, että molemmat pitivät päämääränään kansalliseepoksen luomista Homeroksen tarjoaman esikuvan mukaan. Mutta Vergilius loi eepoksensa vapaana runoilijana ilman aitoa esikirjallista runoperinnettä, kun taas Lönnrot käytti aineistonaan aidon kansanrunouden runsaudensarvea pyrkimättä olemaan vapaa runoilija. Konseption suurimittaisuudessa heitä voi verrata: kumpikin tavoitteli tavallaan uutta synteesiä tarjolla olevien ainesten ja mahdollisuuksien pohjalta.

Vertailu Homerokseen on ongelmallisempi, koska Homeros on ongelmallinen. Homeros-tutkimus on etääntynyt Wolfin ja Lönnrotin ajoista ja lähestynyt antiikin tieteen radikaalia kantaa, jonka mukaan Homeros-niminen rapsodi oli Iliaan ja vain Iliaan luoja. Eeposten sisäinen analyysi on todistanut, että ne eivät ole erillisten kansanrunojen kompilaatioita, vaan yksilöllisen runoilijan luomuksia (Bowra 1930; Schadewaldt 1938). Luova kyky, jolla Akhilleuksen hahmo on kehitelty Iliaassa ja Odysseian 11. laulussa, kertoo runoilijayksilöstä, joka kuuluu Danten, Goethen ja Dostojevskin kategoriaan. Toisaalta vertaileva kansanrunoudentutkimus on luonut kokemusperäisen kuvan siitä, kuinka suullinen sepitystekniikka (oral composition) toimii ja kuinka laulaja hallitsee eeppisiä kokonaisuuksia (Parry 1930–1932). Yhteistä näin hahmottuvalle Homerokselle ja meidän historialliselle Lönnrotillemme on se, että molemmat loivat eepoksensa suullisen perinteen välittämän taruston ja runomittaisen eeppisen kielen pohjalta. Mutta Lönnrot teki muistiinpanojensa avulla

kirjoituspöydän ääressä sen, minkä Homeros loi nerokkaana runoilijana muistinvaraisesti ollen samalla elimellinen osa eeppisen perinteen virtaa. Kirjoitustaito korjasi Homeroksen luomukset talteen onneksi Euroopan kirjallisuudelle. Homeros ja Lönnrot merkitsivät kumpikin omalla tavallaan päätepistettä suulliselle esikirjalliselle perinteelle – Homeros huipentajana, Lönnrot kokoajana – ja varsinaisen kirjallisuuden alkua. Homeros oli enemmän runoilija, mutta Lönnrot enemmän myyttien luoja, joka Eino Leinon sanoja käyttääkseni »uneksi meille esiin Kalevalan» (Leino 1929, 89–103). Troijan tarupiiri oli olemassa Homeroksesta riippumatta monien kyklisten eepikoiden tallentamana, mutta Kalevalan maailma on tarupiirinä olemassa vain Lönnrotin keruumatkojen ja kirjoituspöydän kautta. Näin ollen uskontotieteellinen myyttimääritelmä pätee vain Kalevalan taruaineksiin, mutta kokonaisuus on kirjallinen pseudomyytti kuten Aeneaan taru. Ongelmallinen Homerosvertailu muodostuu näin ollen kaikesta huolimatta valaisevaksi.

Kokonaan toinen ja tutkimuksen kannalta hedelmällisempi ongelma on selvittää, missä määrin Lönnrot piti antiikin epiikkaa tietoisesti esikuvanaan Kalevalaa konsipioidessaan. Väinö Kaukonen on mittavassa tutkimustyössään mielestäni oikealla tavalla selvittänyt, mikä on Homeroksen ja Homerostutkimuksen relevanssi Lönnrotin luomassa suuressa synteesissä. Aivan ilmeisesti Lönnrot oli hyvin perillä F. A. Wolfin teoksesta Prolegomena ad Homerum (1795), jota H. G. Porthan oli käsitellyt luennoidessaan ja joka siitä pitäen kuului hänen koulukuntansa tutkimusperinteeseen (Kajanto 1984, 145–149). Lönnrot löysi Wolfilta teoreettisen perustelun omalle kokoomatyölleen, ja kun työ oli valmis 1849, hän katsoi oman kokemuksensa *vice versa* valaisevan Homeroksen laulujen syntytapaa (Lönnrot 1849).

Lönnrot oli myös perehtynyt Homeroksen tekstiin. Tästä ovat vakuuttavana osoituksena hänen heksametrisuomennoksensa, jotka liittyvät näytteinä eeposten yleistajuiseen esittelyyn (Lönnrot 1836). Eeppisessä luontevuudessaan ne ylittävät selvästi tuolloin vallinneen tason. Vielä parempi on parikymmentä vuotta nuorempi Odysseian Nausikaa-kirjan tulkinta (Lönnrot 1855), joka kuvastelee Lönnrotin heksametritekniikan lopullista tasoa (P. Oksala 1959). Olihan suomentajalla silloin jo takanaan eeppinen suurtyönsä. Lönnrot noudattaa Homerostulkinnoissaan puhdasta kvantiteettimetriikkaa ottamatta huomioon suomen kielen sanakorkoa ja syyllistyy tämän vuoksi koronpolkemisiin. Mutta jos hänen suomennoksiaan lukee 'skandeeraamatta' (mittaa korostamatta), ne vaikuttavat hyvin luontevilta.

Väinö Kaukonen on uskoakseni oikeassa tähdentäessään, ettei Kalevalasta voi löytää varsinaisia Homeros-lainoja, Homeroksen mukaan sepitettyjä säekokonaisuuksia. Mutta Homeroksen tuntemus ohjasi aivan ilmeisesti Lönnrotin valintoja ja auttoi häntä runsaudenpulan keskellä ratkaisemaan, mitkä motiivit hänen täpötäydellä kirjoituspöydällään olivat signifikantteja ja eeppisen kehittelyn arvoisia.

Elias Lönnrotin meille uneksimaa suurta

synteesiä, Kalevalaa, voi eräässä mielessä luonnehtia »luovaksi erehdykseksi», koska se pohjautui nyttemmin sivuutettuun Homeros-teoriaan. Mutta se ei ole ensimmäinen eikä viimeinen luova erehdys meidän kulttuuripiirissämme, erehdys ja luovuus kun kulkevat usein käsi kädessä.

Kirjallisuus

Becker, C. F. Muistelmia ihmisten elosta kaikkina aikoina. Suom. E. Lönnrot. Oulu 1836.

Bowra, C. M. Tradition and Design in the Iliad. Oxford 1930.

Eliot, T. S. What is a Classic? London 1945.

Fromm, Hans Elias Lönnrot als Schöpfer des finnischen Epos Kalevala. W. Veenker (hrsg.), Volksepen der uralischen und altaischen Völker. Ural-altaische Bibliothek 16. Wiesbaden 1968.

Heinze, Richard Virgils epische Technik. Leipzig & Berlin 1902.

Honko, Lauri Kansalliseepoksia. Kotiseutu 2/1961. Forssa 1961.

– Lönnrot: Homeros vai Vergilius? Kalevalaseuran vuosikirja 64. Pieksämäki 1984.

Kajanto, Iiro Porthan and Classical Scholarship. Tammisaari 1984.

Kaukonen, Väinö Elias Lönnrotin Kalevalan toinen painos. Helsinki 1956.

– Lönnrot ja Kalevala. Pieksämäki 1979.

– Onko Kalevala kansallinen symboli? Parnasso 4/1984. Helsinki 1984.

Kermode, Frank The Classic. London 1975.

Klingner, Friedrich Römische Geisteswelt. 3. Aufl. München 1956.

– Virgil. Bucolica, Georgica, Aeneis. Zürich 1967.

Knauer, G. N. Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis. Göttingen 1964.

Lesky, Albin Geschichte der griechischen Literatur. 2. Aufl. Bern & München 1963.

Lönnrot, Elias Anmärkningar till den nya Kalevala upplagan. Litteraturblad för allmän medborgerlig bildning. Januari. Helsingfors 1849.

– Homeeron Odysseian Kuudes Runoilema. Suomi 15. Helsinki 1855.

Oksala, Päivö Suomalaisen heksametrin alkuvaiheita. Lönnrotin suomentaman Odysseian VI rapsodian tarkastelua. Verba docent (Juhlakirja Lauri Hakulisen 60-vuotispäiväksi). Helsinki 1959.

– Das Aufblühen des römischen Epos. Berührungen zwischen der Ariadne-Episode Catulls und der Dido-Geschichte Vergils. Arctos 3. Helsinki 1962.

Oksala, Teivas Religion und Mythologie bei Horaz. Helsinki 1973.

– Studien zum Verständnis der Einheit und der Bedeutung von Vergils Georgica. Helsinki & Ekenäs 1978a.

– Warum wollte Vergil die Aeneis verbrennen? Arctos 12. Helsinki 1978b.

– Aeneiksen kohtalo ja Brochin romaani Vergiliuksen kuolema. Kanava 1/1983. Forssa 1983.

Otis, Brooks Virgil. A Study in Civilized Poetry. Oxford 1963.

Parry, Milman Homer and Homeric Style. The Homeric Language as the Language of an Oral Poet. Harvard Studies in Classical Philology 41, 43. Cambridge 1930, 1932.

Salminen, Väinö Kalevala-kirja. 2. p. Helsinki 1947.

Schadewaldt, Wolfgang Ilias-Studien. Leipzig 1938.

VSD = Vita Suetonii (vulgo Vita Donatiana).

LARS LÖNNROTH

Muinaispohjoismainen malli: Eddan ja saagojen runous

Kalevalan aineistoa kokoilevaa Elias Lönnrotia innoitti ainakin osaksi halu löytää suomalainen vastine skandinaaviselle saagaperinteelle ja keskiaikaisen Islannin runoepiikalle (Honko 1969, 47). Hän paljastaa tämän tavoitteensa Kalevalan vuoden 1835 painoksen esipuheessa, jossa hän kuvaa yrityksiään löytää Väinämöisestä ja muista suomalaisista kansansankareista kertovien erillisten runojen lisäksi »pitempiäkin kertoelmia, niinkun näemmä Greekalaisten, Islandilaisten ja muitten esivanhempainsa runoja siksi saaneen».

Vaikkakin Lönnrot mainitsee kreikkalaiset ensiksi, kenties perinteisestä kunnioituksesta Homerosta ja klassista traditiota kohtaan, islantilaiset ovat hyvinkin saattaneet tarjota Lönnrotille askarruttavamman haasteen. Euroopan kirjallinen maailma oli löytänyt runo-Eddan 1800-luvun alkukymmeninä, ja se merkitsi kansallisen ylpeyden pyhää lähdettä ei vain islantilaisille vaan kaikille Pohjoismaiden kansoille, myös ruotsalaisille, joiden kulttuuri oli yhä vallalla Suomessa. Kokonainen romantiikan kauden runoilijoiden sukupolvi, jota Suomen sivistyneistö innokkaasti ihaili, oli muuntanut Eddan muinaisskandinaaviset myytit ja saagat arvossapidetyiksi kansallisiksi symboleiksi, jotka julistivat ruotsalaisten entistä ja nykyistä kunniaa (vrt. Blanck 1911, Mjöberg 1967). Ei ihme, että Elias Lönnrot halusi löytää samanlaisen runoaarteen omalle kansalleen, suomalaisille, jotka joutuivat elämään tämän viikinkikunnian varjossa.

Jos Elias Lönnrot eläisi nyt, hän olisi luultavasti hämmästynyt huomatessaan, että Kalevalan kansallinen arvo on nykyään Suomessa paljon suurempi kuin se mikä Eddalla on ruotsalaisille. Muinaisskandinaaviset myytit ovat suureksi osaksi menettäneet isänmaallisen työntövoimansa skandinaavien silmissä, vaikkakin niiden kirjallinen merkitys yhä tunnustetaan. Romanttinen mystiikka, joka muinoin ympäröi viikinkien myytillistä sankariperinnettä, on hävinnyt, vaikka tutkijat yhä pohtivatkin monia sekä Eddan runojen että saagojen merkitysten, alkuperän, suulli-

sen periytymisen ja säilymisen ongelmia.

Tarkastelen joitakin näistä ongelmista uusimman tutkimuksen valossa, mutta niin suomalaisesta näkökulmasta kuin se ylipäätään on minulle mahdollista. Yritän vastata kolmeen kysymykseen: mikä erottaa muinaisskandinaavisen perinteen lajit suomalaisista vastineistaan? Mitä voidaan päätellä varhaisskandinaavisen yhteiskunnan lauluepiikan ja proosakertomusten suullisesta esitystavasta? Missä määrin nämä laulut ja kertomukset ovat vaikuttaneet Kalevalaan?

Perinnelajit

Keskiaikaisen Islannin epiikan muodot poikkeavat täysin Kalevalan, Iliaan tai Beowulfin kertovan runouden muodoista. Yhtäältä meillä on *fornaldarsögur*, kirjaimellisesti »muinaisaikojen saagat», joukko myytillisiä proosamuotoisia sankaritaruja, jotka säilyivät 1200-ja 1300-lukujen käsikirjoituksissa mutta pohjautuvat ilmeisesti paljon vanhempaan suulliseen perinteeseen (ks. esim. Buchholtz 1980, Glauser 1983). Ne tunnettiin paitsi Islannissa myös muilla skandinaavisten kielten alueilla; esimerkiksi Saxo Grammaticus käänsi niistä muutamia latinaksi tanskalaiseen Gesta Danorum -kronikkaansa n. vuonna 1200 (Olrik 1892, Hermann 1901–22). Toisaalta Eddan runot tai laulut ovat muodoltaan lähempänä balladeja kuin Kalevalan eeppisiä runoja; ne ovat yleensä lyhyempiä, säkeistöihin jaettuja, ja niihin sisältyy paljon enemmän suoraa esitystä, monologia tai dialogia, joten ilmaisumuoto vaikuttaa useammin lyyriseltä tai draamalliselta kuin eeppiseltä. Näiden balladien vanhimmat ja arvostetuimmat esiintymät ovat islantilaisessa 1200-luvun Codex Regius -käsikirjoituksessa, jossa runoja usein kehystää proosamuotoinen kerronta. Monet Eddan runot on myös esitetty muinaissaagan osana, jotkut Saxo käänsi runomuotoiseksi latinaksi; jokunen Eddan säe on jopa löydetty viikinkikauden riimukivistä, mikä todistaa tämän kirjallisuudenlajin olleen tuona aikana tunnettu kautta Skandinavian. Kielitieteellinen todistusaineisto viittaa siihen, että jotkut säilyneistä Edda-runoista saattavat olla vieläkin vanhempia, kenties germaanisten kansainvaellusten ajalta peräisin (ks. esim. Hallberg 1975, Helgason 1953, Dronke 1969).

Jätän seuraavassa hetkeksi syrjään ajoitusongelmat, jotka ovat mielestäni askarruttaneet muinaisislannin tutkijoita liiankin pitkään. Keskityn sen sijaan kahden perinnelajin, muinaissaagan ja Edda-runon muotosuhteisiin 1200-luvulla, jolloin islantilaiset kirjurit ensimmäisen kerran laativat muinaisislantilaisten tekstien käsikirjoituksia. Se mikä edelsi tuota vuosisataa on oppineen spekuloinnin eikä täsmällisen tiedon alaa, ja siten kaiken varhaisskandinaavisen eeppisen tradition tutkimuksen tulee alkaa 1200-luvun Islannista, aivan niin kuin kaiken Kalevala-tutkimuksen tulee alkaa Itä-Suomen 1800-luvun kulttuurista, josta Lönnrot kokosi aineistonsa.

On ensinnäkin ilmeistä, että fornaldarsaagan proosan ja Edda-runon säkeiden oli määrä täydentää toisiaan 1200-luvun teksteissä. Yhdessä ne muodostavat vaihtelevan kerto-

mamuodon, muinaisislantilaisen *prosimetrumin*, jossa proosan tulee kertoa suurin osa tarinasta, kun taas runon on määrä antaa jollekin erityisen liikuttavalle tapahtumalle, esimerkiksi sankarin kuolemalle, draamallinen ja lyyrinen muoto. Sama työnjako proosan ja runon välillä on Saxon myytillisissä sankaritarinoissa, mikä todistaa, etteivät 1200-luvun islantilaiset saaga-kirjailijat keksineet sitä, vaan että se oli olemassa suullisessa perinteessä jo ennen heidän aikaansa.

Performanssi

Millainen sitten oli se suullinen esitysmuoto, josta tämä proosasaagan ja Edda-runon yhdistelmä oli saanut alkunsa? Valitettavasti luotettavia silminnäkijän kertomuksia sellaisista esityksistä 1200-luvun Islannista ei ole olemassa, mutta on olemassa ainakin yksi muinaissaaga, jossa päähenkilö itse on legendaarinen esiintyvä taiteilija, ja on todennäköistä, että hänestä kertova taru, vaikkakin ilmeisen myytillinen, voi antaa joitakin vihjeitä siitä, mitä sellaisen esiintyjän yleensä odotettiin tekevän. Kysymyksessä on ns. Norna-Gests þáttr, 'Norna-Gestin tarina' (Nordal 1944, 384–398), kirjoitettu ilmeisesti Islannissa vuoden 1300 paikkeilla mutta selvästi vanhan perinteen pohjalta, koska tarinalla on osoitettu olevan läheisiä yhteyksiä paitsi aikaisempiin saagoihin myös anglosaksiseen Widsith-runoon (vrt. Schlauch 1931, Holtsmark 1965, Lönnroth 1971).

Norna-Gests þáttr -tarussa kerrotaan, että Olaf Tryggvasonia, Norjan varhaisen käännytysajan kuningasta, käy tervehtimässä vähän ennen hänen kuolemaansa outo vanha mies, joka sanoo olevansa Norna-Gest ('Nornien vieras'). Käy ilmi, että muukalainen on satoja vuosia vanha ja että hän on tavannut useita menneisyyden tarusankareita. Hiukan ennen joulua Olaf-kuninkaan miesten istuessa ryypiskelemässä Norna-Gest viihdyttää heitä soittamalla ensin harppuaan ja sitten kertomalla heille monenlaisia tarinoita Sigurd Volsungista ja muista tapaamistaan sankareista. Hän näyttää myös joitakin sankaripyhäinjäännöksiä, joita hän kantaa mukanaan: Volsungien kultaista sormusta (Wagnerin Nibelungin sormus) ja Sigurdin Grani-hevosen häntäjouhta. Volsungin legendan jaksoja on mukana tässä tekstin osassa Norna-Gestin itsensä ensimmäisessä persoonassa kertomina. Silloin tällöin Norna-Gest antaa proosakertomuksessaan henkilöidensä puhua runosäkein, jotka itse asiassa ovat sanatarkkoja lainauksia kahdesta tunnetusta Codex Regiuksen dialogirunosta, Reginsmál (Reginin lausumat) ja Helreið Brynhildar (Brynhildin ratsastus Heliin).

Hovissa tähän viihteeseen suhtaudutaan innostuneesti, vaikka kuningas itse paheksuu sitä lievästi, ilmeisesti Volsungin saagan pakanallisten ainesten vuoksi. Myöhemmin kuningas kuitenkin antautuu keskusteluun vieraansa kanssa esittäen tälle kysymyksiä monista kuninkaista, joita tämä on palvellut, sekä tämän ällistyttävän pitkän iän syistä. Silloin paljastuu, että Norna-Gest (kuten kreikkalaisen myytin Meleagros) on syntymässään joutunut kolmen nornan loihtimaksi (tästä hänen nimensä, Nornien vieras); nämä

sallivat hänen elää kunnes kynttilä, jota hän on kantanut mukanaan siitä saakka, on palanut loppuun. Norna-Gest päättää nyt kääntyä kristilliseen uskoon ja sitten kuolla. Olaf-kuningas antaa kastaa hänet, kynttilä sytytetään, ja kun se palaa loppuun, vanha myytillisen menneisyyden vieras pääsee lopulta lepoon.

Vaikka Norna-Gest itse on selvästi myyttiluomus (sekä pakanallisen että kristillisen mytologian tuote), hänen esityksensä ja sen sosiaalinen konteksti ovat luultavasti monessa tärkeässä suhteessa 1200-luvun Islannin ja Norjan myyttisankareita kuvaavalle kertomataiteelle tyypillisiä. Tiedämme muista lähteistä, että vastaavanlaista ohjelmaa kuultiin suurissa juhlissa ja juomingeissa (Foote 1955–56, Pálsson 1962) ja että se perustui runonlausunnan ja tarinankerronnan yhdistelmälle (Hofmann 1971); tiedämme myös, että uskonnollinen esivalta suhtautui siihen paheksuen, kun taas ylhäiset piirit hyväksyivät sen (Sveinsson 1953). Tiedämme lisäksi, että sankaripyhäinjäännökset olivat islantilaisten heimopäälliköiden kodeissa arvokkaita aarteita (Sveinsson 1953) ja että kuuluisimpia esiintyjiä, skaldeja, ympäröi melkoinen pakanallinen mystiikka, koska he myytin mukaan kuuluivat saaneen taiteensa itseltään Odinilta (de Vries 1957, 66–75; vrt. Frank 1981).

Esiintyjänä ja taiteilijana Norna-Gest muistuttaa monin tavoin länsigermaanisen perinteen *scopia*, jota kuvataan Beowulfissa ja muissa anglosaksisissa teksteissä. Se on ymmärrettävää, koska nämä kulttuurit ja kielet ovat läheistä sukua. Kuten scopilla Norna-Gestilläkin on harppu, hänen oletettu yleisönsä koostuu kuninkaallisessa salissa simaa juovista sotureista, ja hänen roolinsa on sellaisen vaeltajan, joka on nähnyt aikaisemmin monia samanlaisia saleja; tällainen roolihahmo on esimerkiksi Widsithin kertoja. Norna-Gestin myytti- ja legendaohjelmisto on myös varsin samanlainen kuin scopin; se käsittää kostotarinoita ja sodankäyntiin liittyviä taruja, joiden sankareina ovat kansainvaellusten ajan germaanit. Esimerkiksi Sigurd Volsungin tarina on hyvin tunnettu myös länsigermaanisissa lähteissä (ks. esim. Andersson 1980). Edda-runon alkusoinnullinen runomitta on loppujen lopuksi lähes sama kuin Beowulfin, Widsithin, Hildebrandsliedin ja muun länsigermaanisen tradition runoepiikan (vrt. Lehmann 1956).

Nämä samankaltaisuudet muinaisislantilaisten ja länsigermaanisten »runonlaulajien» välillä näkyvät vielä selvemmin, jos niitä verrataan Kalevalan taustalla olevan eeppisen tradition suomalaisiin kansanlaulajiin. Kun suomalaiset laulajat kuuluvat pienviljelijöiden ja metsästäjien vähämerkityksiseen yhteisöön, heidän germaanikollegansa kuuluvat aristokraattiseen ja varsin varakkaaseen yhteisöön, joka koostuu kuninkaista, herttuoista, päälliköistä ja näiden soturiseurueista (*Hirð* tai *comitatus*). Jälkimmäisten eeppiset laulut eivät liity magiaan siinä määrin kuin Kalevalan, ja niille tyypillinen eeppinen ympäristö ei ole Skandinavian tai Suomen kesyttämätön pohjoinen maisema, vaan lähinnä Länsi-Euroopan taistelukentät ja kuninkaalliset hovit. On ilmeistä, että Islannin, Skandinavian, Englannin ja Saksan myytillis-

herooisilla traditioilla on kaikilla yhteinen alkuperä Euroopan kansainvaellusten sankariajassa, kun taas Kalevalan taustalla olevan runotradition alkuperä on paljon epäselvempi ja epäilemättä aivan erilainen.

On kuitenkin tärkeää ottaa huomioon, että Norna-Gestin kerrontaesitys huolimatta yhtäläisyyksistään länsigermaanisen scopin esiintymisen kanssa myös poikkeaa siitä monessa olennaisessa suhteessa, mikä viittaa siihen, että taide oli kehittynyt eri tavalla Islannissa kuin Englannissa tai Saksassa. Ensinnäkin scopin harpun säestyksellä ja laulaen tapahtuva kerronta näyttää jakautuneen Islannissa kolmeen erilliseen toimintaan: harpunsoittoon, proosamuotoiseen tarinankerrontaan ja runon resitoivaan esitykseen. Ilmeisesti proosa oli muinaisislantilaisessa yhteiskunnassa vallannut yhä enemmän aikaisemmin sankarirunoille kuulunutta kertovaa funktiota, niin että lopulta vain joitakin erityisen dramaattisia puheita tai dialogia korostettiin runomuodolla – sankarillisia kerskapuheita, sankarin taistelukentällä lausumia viimeisiä sanoja, rakastajan jäähyväisiä, vihollisten välisiä loukkauksia jne. Tämä selittää sen, miksi Edda-runoissa on paljon enemmän oratio rectaa kuin vastaavan länsigermaanisen tradition runoissa. Se selittää myös, miksi varhaiset Edda-runot sisältävät enemmän kertovaa osuutta kuin myöhemmät, jotka usein näyttävät pelkkää dialogia sisältävältä draamatekstiltä (Hofmann 1971, Lönnroth 1971).

1920-luvun alussa yritettiin selittää draamallinen muoto oletuksella, että alun perin suuri osa Edda-runoja oli tarkoitettu esitettäviksi rituaalidraamoina (Philpotts 1920). Vaikka jotkut keskiajantutkijat (esim. Jones 1961) edelleen viittaavat tähän teoriaan, muinais-Skandinavian tutkijat eivät ole koskaan hyväksyneet sitä. Siitä että rituaalidraama olisi koskaan edes esiintynyt Skandinaviassa, ei ole todisteita, saati siitä, että se olisi vaikuttanut Eddaan. Joka tapauksessa on luontevampaa olettaa, että draamallinen muoto kehittyi kertovasta kuin päinvastoin (vrt. Heusler 1902, 1921–22). On kuitenkin varsin todennäköistä, että draamamuotoiset puherunot oli aiottu esitettäväksi osittain teatterinomaisella tavalla, vaikkakin vain yhden esiintyjän voimin ja tavallisesti saagaesityksen proosakontekstissa.

On vaikeaa päätellä, oliko musiikilla merkittävä osa muinaisislantilaisessa esitysperinteessä, vaikkakin tutkijat uskovat, että siihen kuului laulu tai resitatiivi (Einarsson 1963, Hofmann 1963, Hofmann-Jammers 1965). Harpunsoitto mainitaan useissa varhaisissa lähteissä, joskus runouden yhteydessä, mutta ei koskaan siten, että voitaisiin olettaa harppua käytetyn runonlaulannan säestämiseen (Jónsson 1907–8). Norna-Gest þáttr -tarussa sanotaan, että Norna-Gest otti eräänä iltana esille harppunsa ja soitti sitä kauan, »niin että kaikki kuuntelivat sitä mielellään, vaikka hän soittikin Gunnarsslagin parhaiten; ja lopuksi hän soitti vanhan Guðrúnarbrögðin, jota ihmiset eivät olleet aikaisemmin kuulleet». On ilmeistä, että Gunnarsslag (Gunnarin sävelmä) ja Guðrúnarbrögð (Gudrúnin temppu) ovat molemmat sellaisten sävelmien nimiä, jotka jollakin tavalla liittyvät Norna-Gestin myöhemmin

tarinassa kertomaan Volsung-legendaan, koska sekä Gunnar että Gudrún ovat sen päähenkilöitä. Silti on myös ilmeistä, ettei Norna-Gestin kerronta pääse alkuun ennen kuin hän on pannut pois harppunsa. Ehkä hänen harpunsoittonsa on tulkittavissa eräänlaiseksi alkusoitoksi ja samalla jäänteeksi varhemmilta ajoilta, jolloin harppua oli todella käytetty säestämään resitointia paljolti samalla tavalla kuin länsigermaanisissa esityksissä. Sellaisista esityksistä ei kuitenkaan 1200- ja 1300-lukujen Islannissa ole mitään tietoa; vain muutamia Edda-tekstejä, jotka jotenkin liittyvät riittitekniikkaan, voidaan luonnehtia »lauluiksi» (*ljóð* tai *galdr*).

Kun tutkitaan tarkemmin Norna-Gestin lausumia puherunoja ja niiden suhdetta proosakontekstiin, jossa hän esittää ne, saadaan ehkä lisävalaistusta myytillis-herooisen esitysmuodon luonteeseen. Ensimmäinen runo esitetään kuuluisan Sigurdin nuoruudesta kertovassa tarinassa; Sigurd on juuri saanut isänsä miekan mutta ei ole vielä tappanut Fafniria eikä voittanut Reininkultaa. Hän on matkalla ensimmäiseen tärkeään taisteluunsa, kun häntä yhtäkkiä tervehtii salaperäinen sankari, ilmeisesti valepukuinen Odin. Tässä kohdassa Norna-Gest siirtyy runomittaan antaakseen Odinin esittää yleisluonteisen luennon siitä, miten nuoren soturin tulisi käyttäytyä – opettavainen puhe, joka näkyy aiotun yhtä hyvin Olaf-kuninkaan simasalissa istuville sotureille kuin proosamuotoisen tarinan sankarille. Kun runo on lausuttu, Odin katoaa tarinasta, ja hänen ja Sigurdin kohtaamisella ei näytä olevan myöhemmin mitään seuraamuksia, joten koko poeettinen episodi on selvästi vain sivujuonne.

Toisen runon, Brynhildin ratsastuksen Heliin, Norna-Gest esittää kerrottuaan yleisölleen Sigurdin ja Brynhildin kuolemasta ja siitä miten heidän ruumiinsa poltettiin hautaroviossa. Runon johdannossa hän kertoo proosaa käyttäen, kuinka naisjättiläinen pysäyttää kuolleen, tuonpuoleiseen maailmaan ratsastavan Brynhildin ja kieltää tätä kulkemasta alueensa läpi. Sitten itse runo alkaa jättiläisen Brynhildille esittämällä vihapuheella, jossa Brynhildiä syytetään pahaksi olennoksi, jonka kädet ovat tahriintuneet miesten vereen. Vastaukseksi syytökseen Brynhild esittää komean puolustuspuheen kerraten onnettomuutensa ja traagisen tapahtumaketjun, joka johti Sigurdin kuolemaan. Hän lausuu lopuksi, että hänen kärsimyksensä ovat tehneet hänet kelvolliseksi tulemaan Sigurdin puolisoksi vainajien valtakunnassa: »Liian kauan/ kantavat murhetta/ maan päällä/ miehet ja naiset./ Nyt elämme yhdessä/ iankaiken,/ Sigurd ja minä./ Pois siirry, nainen!» (suom. Aale Tynni). Niin kuin Odinin opetus Sigurdille, tämäkin runo poikkeaa selvästi kertomuksen pääjuonesta, koska yleisön oletetaan jo tuntevan Brynhildin elämänvaiheet, ja naisjättiläisellä taas ei ole muuta tekemistä tarinassa kuin antaa Brynhildille syy pitää runollinen puheensa. Pääsyy runon olemassaololle on selvästi antaa yleisön *nähdä* Brynhild viimeisen kerran koko traagisessa loistossaan, ja ehkä antaa sen samastaa tämän surut kaikkien naisten suruihin.

Molemmissa tapauksissa runot viivästyttä-

vät toimintaa ja rikkovat proosamuotoisen kerronnan juoksun. Samalla ne ovat erittäin »draamallisia» siinä mielessä, että ne kuvaavat henkilöitä ja näiden tunteita suoran esityksen keinoin ja antavat mainioita mahdollisuuksia teatterimaiseen esiintymiseen. Runosäkeet sallivat sen mitä saagojen viileä, objektiivinen proosa ei salli: intohimojen ja retoriikan esittämisen. Monessa suhteessa Norna-Gestin runoasuiset intermezzot vertautuvat 1800-luvun oopperaan (tietysti Wagnerin Siegfried tulee mieleen), jossa sankari tai sankaritar äkkiä lakkaa tekemästä sitä mitä hän on juuri tekemässä näyttämöllä suunnatakseen melodramaattisen purkauksen suoraan yleisöön. Fornaldarsögur-aineistosta päätellen sen tyyppinen tapa käyttää runomuotoa proosaesityksen puitteissa oli varsin yleinen. Jos oletukseni osuu oikeaan, muinaisskandinaavisen saagan viileän »objektiivisuuden» ja monien Edda-runojen retorisen hehkun välillä on siis selvä suhde – ne oli tarkoitettu täydentämään ainakin jossain määrin toisiaan samassa esityksessä (vrt. Lönnroth 1970, 1971).

Proosa ja runomuoto voidaan siis tulkita saman esityksen kahdeksi erilaiseksi »ääneksi» – kerronnan ja tunnetilan ääniksi. Samat äänet esiintyvät myös Beowulfissa, Iliaassa tai Kalevalassa, mutta niissä ne eivät ole yhtä selvästi erotettavissa, vaan sekaantuvat toisiinsa ja kulkevat rinnan, usein saman virkkeen tai säkeen sisällä. Muinaisislantilaisissa esityksissä taas, sellaisissa kuin Norna-Gestin, siirtymä yhdestä äänestä toiseen korostuu selvästi ja pakottaa esittäjän vaihtamaan toistuvasti roolista toiseen: kertojan roolista, joka edellyttää vain sen esittämistä mikä »tapahtui» ilman subjektiivisia kommentteja, siirrytään jonkin kertomuksessa esiintyvän henkilön rooliin ilmaisemaan mieliinpainuvin runosäkein niitä tunnetiloja, joita tapahtumat hänessä herättävät.

Olemme todenneet, että Norna-Gestin tarun Odinille tarjoama ensimmäinen runomuotoinen puheenvuoro voidaan tulkita osoitetuksi erityiselle yleisölle, Olaf-kuninkaan salin sotureille. On olemassa muitakin esimerkkejä Edda-runojen esityksistä, jotka on sopeutettu yleisön mukaan. Tunnetuin esimerkki on Snorren Eddan Olaf-pyhimyksen saaga (Hkr II, 361), jossa kerrotaan, miten skaldi Thormod herätti kuninkaan armeijan ennen Stiklastadin taistelua esittämällä heille Bjarkamál hin fornu -runon (Bjarkin vanha laulu), dialogirunon tarukuningas Rolf Krakin viimeisestä taistelusta. Johdantosäkeistöt sisältävät dramaattisen, Rolf-kuninkaan soturin esittämän taistelukehoituksen; tämä on nähnyt vihollisen lähestyvän aikaisin aamulla, ja yrittää nyt herättää toverinsa: »Sarastaa,/ ja kukko on lyönyt siivillään./ On aika työmiesten/ aloittaa uurastuksensa.» Koko runon voi sanoa määrittelevän kuninkaallisen vasallin velvollisuudet silloin kun tämän herra on vaarassa. Mikäpä voisi olla sopivampi esitettävä tässä erityistilanteessa: Thormod saa esityksellään aikaan eräänlaisen »kaksoisnäyttämön» (Lönnroth 1978, 1979), runon kuvaama tapahtumapaikka ja runon esityspaikka samastuvat, niin että Olaf-kuninkaan sotilaat tuntevat velvollisuudekseen olla yhtä lujia ja horjumattomia uskollisuudessaan kuin Bjarkamálin Rolf-

kuninkaan tarusoturit.

Useiden Edda-runojen tapahtumapaikka näyttää sekoittuvan esityksen tapahtumapaikkaan samalla tavalla (vrt. Lönnroth 1971, 8). Esimerkiksi suoraa esitystä sisältävissä runoissa on useita viittauksia simasalissa tapahtuvaan juomiseen. Joukko runoja alkaa siten, että kaukaa tullut väsynyt vaeltaja (usein valepukuinen Odin) saapuu saliin, mies, joka odottaa saavansa osakseen vieraanvaraisuutta, ruokaa ja juomaa. Vaikuttaa todennäköiseltä, että tämä teema ainakin osittain kuvaa esiintyjän, taiteilijan omaa tilannetta. Kuten Widsith ja Norna-Gest, hän haluaa tietysti samastua vanhaan viisaaseen matkamieheen, joka on päässyt sisään kylmästä ja joka ansaitsee yleisönsä kunnioituksen ja hyvän kohtelun vastalahjaksi kertomuksistaan ja runoistaan. Saadakseen aikaan toivotun vaikutelman hän valitsee sopivan draamallisen roolin.

Yhteenvetona voidaan todeta, että monet näistä oratio rectaa käyttävistä Edda-runoista näyttävät toimivan eräänlaisina yleisölle osoitettuina suostutteluina, jotka esitetään proosakontekstissa lyyris-draamallisina intermezzoina; niissä esittäjä omaksuu yhden tai useamman taruhenkilön roolin. Nämä henkilöt on tavallisesti esitelty edeltävässä proosamuotoisessa jaksossa.

Länsigermaanisessa sankarirunotraditiossa on havaittavissa samankaltainen mutta paljon heikompi pyrkimys keskittyä pariin kohtaukseen, joissa toiminta usein pysähtyy ja henkilöt ilmaisevat itseään opettavaan ja retoriseen sävyyn: mieleen tulevat esimerkiksi Beowulfin elegiat ja monet ylentävät puheet. Muinaiset skandinaavit syvensivät kuitenkin tosiasioiden kerronnan ja draamallisten suostuttelu- tai kehotuspuheen välillä vallitsevaa eroa antamalla saagan proosaosuuden hoitaa edellisen ja runomuodon jälkimmäisen.

Miten sitten selitetään näiden kahden tradition eroavuudet? Skandinaavit käyttivät luultavasti muinoin länsigermaanistyyppistä puhdasta runokerrontaa, jonka juonta kuljettavat osuudet he myöhemmin siirsivät proosaan. Tämä kehitys näyttää edenneen samanaikaisesti musiikillisesta tai puoliksi musiikillisesta harpulla lausuntaa säestävästä esitystavasta irtautuvan kehityksen kanssa kohti draamallisempaa säkeistöjen esittämistä ilman instrumenttisäestystä, mutta kenties jonkinlaisten musiikillisten harppualkusoittojen avulla, Norna-Gestin tapaan. Samaan aikaan näyttää olleen vallalla suuntaus ankarampaan poeettiseen muotoon: länsigermaanisiin runoihin verrattuina Islannin Edda-runoilla on säännöllinen lyyrinen säkeistömuoto, ja ne vaikuttavat myös suppeammilta, koska ne eivät ole yhtä täynnä koristeellisia formuloita ja toistoa.

Tuntuu luontevalta päätellä, että nämä kehityssuunnat ovat toisistaan riippuvaisia ja että niitä on jouduttanut pyrkimys erottaa suora kerronta ja lyyris-draamallinen puheosuus. Kun proosa valloitti kerronnan ja runomuoto muuttui lyyrisemmäksi, esittäjä ei ollut enää riippuvainen traditionaalisista formuloista muovatessaan runosäkeitään, koska ne olivat nyt lyhyempiä ja siten helpompia muistaa. Jos esitystapa lisäksi oli draamallinen, hän saattoi jossain vaiheessa

havaita harpun olevan tarpeeton tai jopa hankala itse resitatiivin aikana. Niinpä hän on saattanut rajoittaa sen käyttöä tai hylätä sen kokonaan.

Ei ole mahdollista rekonstruoida yksityiskohtaisesti kaikkia kehitysvaiheita siirryttäessä varhaisgermaanisen epiikan muodoista kohti myöhäisskandinaavista prosimetrumia. Voidaan vain esittää arveluja erilaisista mahdollisuuksista. On mahdollista esimerkiksi, että Edda-runous perustui muinoin runsaasti käytettyjen, kiinteiden formuloiden tukemaan improvisaatioon, samantapaiseen, jota Jugoslaviassa ovat tutkineet Milman Parry ja Albert Lord (1960). Sellaista alkuperää kaavailivat Francis Peabody Magoun (1953) ja Robert Kellogg (1958, 1966), jotka molemmat ovat Harvardin yliopiston »suullisten formuloiden koulukunnan» kasvatteja. Mutta jos he ovat oikeassa, runomuodon on täytynyt jossain myöhemmässä vaiheessa muuttua kiinteäksi ja sanatarkasti periytyväksi kuten lyyriset balladit. Tuntemamme runo-Eddan säilyminen perustuu selvästi (enemmän tai vähemmän epätäydelliselle) ulkoa opettelulle, ei formula-improvisaatiolle, mutta on mahdotonta tietää, onko niin ollut aina.

Varmasti voidaan kuitenkin päätellä, että muinaisskandinaavisessa perinteessä oli vallalla voimistuva pyrkimys erottaa proosa ja runomuoto. Taiteelliselta kannalta katsoen ero oli hyödyllinen. Se vapautti sankaritarun metriikan ja poeettisten konventioiden kahleista ja antoi samalla runoilijoiden hyödyntää todellisia lahjojaan viemällä runoilmaisua entistä kurinalaisempaan ja hienostuneempaan suuntaan. Kun vertaillaan länsigermaanista kertomarunoutta Eddaan, se on paljon löyhempää, toistelevampaa ja tyylillisesti sovinnaisempaa; Eddan didaktisuus on nasevampaa, sen retoriikka on täsmällisempää ja tarkempaa.

Se mitä edellä on sanottu esitystaiteesta ja sen historiasta voi ehkä osittain selittää, mistä tämä johtuu ja miksi näitä runoja ei tule pitää formula-improvisaatioina. Norna-Gests þáttr – samoin kuin muukin todistusaineisto – antaa olettaa, että Edda-lauluja olisi pidettävä pikemminkin huolellisesti hiottuina poeettisen ammattitaidon näytteinä, retorisina ja draamallisina esityskappaleina, jotka on tunnontarkasti säilytetty esityksestä toiseen. Niissä Edda-runoja pidettiin luultavasti erittäin muunneltavan tarunomaisen muinaissaagan erittäin arvostettuina kohokohtina.

Edda ja Kalevala

Onko sitten mahdollista, että muinaisskandinaavisten naapurien taide olisi jollain tavalla vaikuttanut suomalaisiin runonlaulajiin? Sellaisen teorian on esittänyt Francis P. Magoun (1960) kahden todisteketjun avulla. Ensimmäinen sisältää yhtäläisyyksiä runonlaulajien ja varhaisgermaanisen, Widsithissä kuvatun esitystekniikan välillä, kuten kahden esiintyjän vuorolaulannan (vrt. Mustanoja 1959). Toinen todistelu perustuu tyylin yhtäläisyyksiin, erityisesti eräiden kuvien ja formuloiden käyttöön, joita Magoun on löytänyt sekä Kalevalasta että anglosaksisista

runoista kuten Beowulfista. Todisteidensa pohjalta Magoun päättelee, että suomalaisten on viikinkiaikana »täytynyt usein kuulla ruotsalaisia laulajia, ja ruotsia puhuvat suomalaiset laulajat ovat hyvin saattaneet lainata käyttöönsä sanontoja, kuvia ja ymmärrettävästi muitakin muinaisgermaanisen runonluonnin keinoja, mahdollisesti myös kahden henkilön vuorolaulannan, joka on saattanut heidän mielestään olla käyttökelpoinen ja viehättävä» (Magoun 1960, 181).

Kuten edellä on todettu, islantilaisten ja muinaisskandinaavisten kertojien ja laulajien esitystekniikat ovat kuitenkin olleet aivan erilaiset kuin ne, joita on kuvattu anglosaksisissa lähteissä. Vuorolaulantaa ei tiedetä olleen olemassa minään aikana muinaisskandinaavisten ja muinaisruotsalaisten kansanlaulajien taiteessa; suomalaiset ovat pikemminkin oppineet tyylin omissa kirkoissaan. Tyylilliset yhtäläisyydet anglosaksisen ja suomalaisen kertovan runouden välillä ovat hyvin yleisluontoisia, mikä ei todista vaikutteiden saamisen puolesta. Niiden lähimpiä yhtäläisyyksiä kuten metaforista formulaa »avata sanainen arkkunsa» (merkityksessä 'puhua') ei Eddassa ole, kuten voisi olettaa, jos suomalaiset todellakin olisivat lainanneet ruotsalaisilta naapureiltaan nämä kuvat ja fraasit. On tietysti olemassa teoreettinen mahdollisuus, että ruotsalaiset olivat säilyttäneet joitakin suullisia kaavoja ja esitystekniikkoja, jotka Islannissa olivat kadonneet, ja että suomalaiset runonlaulajat olisivat sitten vuorostaan lainanneet niitä, mutta sellaiselle teorialle ei ole todisteita. Runonlaulajien taiteen ja heidän skandinaavisia kieliä puhuvien naapuriensa taiteen välillä on olennainen, hyvin suuri ero.

Toisaalta on olemassa pieni mahdollisuus, että Elias Lönnrotin Eddan-tuntemus vaikutti jossain määrin Kalevalan rakenteeseen. Kirje, jonka hän kirjoitti J. G. Linsénille vuonna 1834, ansaitsee mielestäni enemmän huomiota kuin mitä muinaisskandinavistit ovat siihen kohdistaneet. Lönnrot kirjoittaa:

> Verratessani niitä [neljännen keruumatkan tuloksia] ennestään tunnettuihin heräsi minussa halu järjestää ne yhdeksi kokonaisuudeksi, saadakseni siten suomalaisesta mytologiasta jotakin islantilaista Eddaa vastaavaa. Ryhdyinkin heti työhön, ja jatkoin sitä useita viikkoja, jopa kuukausia aina jouluun asti, jolloin minulla oli valmiina aimo nidos Väinämöisestä kertovia runoja haluamassani järjestyksessä. Kiinnitin erityistä huomiota niiden urotekojen aikajärjestykseen, joista lauluissa kerrotaan (af Forselles 1911, 187; vrt. Honko 1969, 47).

Samassa kirjeessä Lönnrot vielä ilmaisee toiveen, että »jälkipolvet» (våra efterkommande) arvostaisivat hänen kokoelmaansa yhtä korkealle kuin skandinaavit (de Göthiska folkslagen) ovat arvostaneet Eddaa. Hän siis piti Eddaa pikemmin eräänlaisena kansallisena mytologiana kuin eepoksena sanan tavanomaisessa merkityksessä (vrt. Fromm ss. 68–69). Sellaisena Eddaa tuona aikana yleisesti pidettiin, ei vain erilaisten saagojen proosakontekstistaan irrotettujen runojen kokoelmana. Codex Regius -teoksen Edda-runojen kokoelman monet tutkijat yhdistivät yhä Saemund Viisaaseen, islantilaiseen pappiin, joka eli 1100-luvulla ja oletettavasti järjesti varhemmat skandinaaviset jumalista

ja tarusankareista kertovat laulut yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, myytilliseksi sankarihistoriaksi esittäen tapahtumat kronologisessa järjestyksessä, paljolti samaan tapaan kuin Hesiodos Theogoniassaan oletettavasti oli järjestänyt kreikkalaista mytologista tarustoa (ks. esim. Afzelius 1818, esipuhe). Kukaan ei nykyään usko, että Saemundilla oli mitään tekemistä Eddan kanssa, mutta Lönnrot uskoi mitä luultavimmin sen mitä useimmat asiantuntijat asiasta ajattelivat, ja hän halusi varmaan esittää itse Saemundin roolia järjestäessään suomalaisilta runonlaulajilta kokoamaansa materiaalia. Saattaa siis olla antoisaa verrata runojen järjestystä ns. »Saemundin Eddassa», ts. Codex Regius -teoksessa Kalevalan eri versioiden runojen järjestykseen.

Codex Regius alkaa Völuspá-runolla, tietäjänaisen runonlausunnalla, joka käsittelee maailman luomista ja sotia jumalien ja jättiläisten välillä, ja joka huipentuu maailmantuhoon, Ragnarökiin, ja uuden ja paremman maailman nousemiseen vanhan raunioista. Sitten seuraa sarja didaktisia puherunoja, joissa Odin, skandinaavisten jumalien vanhin ja viisain, esiintyy päähenkilönä: Hávamál, periaatteessa sananlaskusarja, joka esitetään Odinin sanomana; Vafþrúðnismál, dialogiruno, viisauskilpa Odinin ja Vafthruðnir-jättiläisen välillä; Grímnismál, didaktinen monologi, jonka Odin esittää Grimnir-kuninkaan salissa. Näiden »Odin-runojen» jälkeen seuraa sarja Freyasta ja Thorista, kahdesta tärkeästä muinaisskandinaavisesta jumalasta kertovia runoja. Kokoelman päättää ihmissankareista, erityisesti Sigurdista ja muista Volsung-tarun sankareista, kertova runosikermä. Kaikki nämä runot on asetettu summittaiseen kronologiseen järjestykseen muodostamaan jatkuva kertomus siinä tapauksessa, että runot todella esitettiin proosakertomuksen osina kuten Norna-Gestin suullisessa esityksessä.

Kalevalan varhaisimmissakin versioissa Elias Lönnrot näyttää järjestäneen materiaaliaan samantyyppisten periaatteiden mukaan aloittaen Väinämöisestä ja maailman synnystä kertovilla myyttisillä lauluilla ja jatkaen sitten muista sankareista kertovilla lauluilla; kokoelman päättää neitseen tahraton hedelmöityminen ja vanhan pakanallisen maailman väistyminen. Vuoden 1834 Alku-Kalevalassa Lönnrot ei ole vielä onnistunut löytämään paljoakaan luomisesta kertovaa mytologista aineistoa, sillä se ei ilmeisesti ollut runonlaulajien yleistä tematiikkaa, mutta vuoden 1849 Uudessa Kalevalassa on kuitenkin niin runsaasti sellaista materiaalia, että tarkoituksena näyttää olevan Eddan voittaminen pakanallisen perimätiedon rikkaudessa. Luomista kuvaavan pitkähkön jakson, Väinämöisen syntymän ja hänen puolijumalana tai kulttuuriheeroksena toimimisensa jälkeen seuraa didaktinen dialogi Väinämöisen ja Joukahaisen viisauskilvan muodossa. Se sisältää Joukahaisen viisauksia ja joitakin loitsuja. Tämän jakson voi sanoa vastaavan Eddan ensimmäisiä »Odin-runoja», erityisesti Hávamália ja Vafþruðnismalia (jälkimmäisessä on vastaavanlainen viisauskilpa Odinin ja Vafthruðnir-jättiläisen välillä).

Yhtäläisyys Eddan ja Kalevalan ensimmäisten laulujen välillä on erityisen merkit-

tävä, jos otetaan huomioon se seikka, että Lönnrot totesi varsin selvästi varhaisessa vuoden 1827 tutkielmassaan, miten Väinämöisen synnyinpaikkaa voi »tuskin päätellä esi-isiemme perimätiedoista», ja miten hän tunsi vain yhden runokatkelman, jossa kuvattiin Väinämöisen varttumista (Lönnrot 1969, 277). Lönnrot etsi epäilemättä tällaista aineistoa, mutta kului monta vuotta, ennen kuin hänen onnistui löytää sitä tarpeeksi voidakseen luoda itseään tyydyttävän mytologisen alun suomalaiseen kansalliseepokseensa. Maisterinväitöskirjassaan hän oli kuitenkin puolustanut teoriaa, jonka mukaan Väinämöinen kuului siihen peikkojen ja jättiläisten sukuun, joka mainitaan islantilaisissa teksteissä, sukuun, joka alkuaan oli ollut pohjoisen alkuasukaskansa mutta jonka Odin ja hänen seuraajansa olivat ajaneet pois (Lönnrot 1969, 280). Jos hän vakavissaan uskoi tähän teoriaan, häntä varmaan houkutti antaa suomalaisten jättiläisten kostaa skandinaavisille jumalille, ja tämä tapahtui luomalla uusi Edda, eräänlainen »anti-Edda» suomalaisesta näkökulmasta katsottuna.

Olisi kuitenkin typerää väittää Kalevalan olevan pelkkä Eddan jäljitelmä. Vaikka molempia teoksia pidettiin 1800-luvulla samantyyppisinä kansallisina eepoksina, ne perustuvat kansanperinteille, jotka eroavat perustavanlaatuisesti toisistaan kielen, etnisen kulttuurin ja suullisen esitysperinteen kannalta.

(Suomennos Soila Lehtonen)

Kirjallisuus

Afzelius, Arvid August (red.) Saemund den Vises Edda. Sånger af Nordens äldsta skalder. Stockholm 1818.

Andersson, Theodore M. The Legend of Brynhild. Islandica 43. Ithaca & London 1980.

Auden, W.H. & Taylor, Paul B.(transl.) Norse Poems. London 1981.

Blanck, Anton Den nordiska renässansen i sjuttonhundratalets litteratur. Stockholm 1911.

Buchholtz, Peter Vorzeitkunde. Mündliches Erzählen und Überliefern im mittelalterlichen Skandinavien nach dem Zeugnis von Fornaldarsaga und eddischer Dichtung. Neumünster 1980.

Dronke, Ursula (ed.) The Poetic Edda. Vol. I. Heroic Poems. Edited with Translation, Introduction and Commentary. Oxford 1969.

Einarsson, Stefán Harp Song, Heroic Poetry (Chadwicks), Greek and Germanic Alternate Singing. Budkavlen 42. Åbo 1963.

Foote, P.G. Sagnaskemtan: Reykjahólar 1119. Saga-Book of the Viking Society 14. London 1955-56.

af Forselles, Jenny (utg.) Elias Lönnrots svenska skrifter, I. Skrifter utg. af Svenska Litteratursällskapet i Finland 99. Helsingfors 1911.

Frank, Roberta Snorri and the Mead of Poetry. Ursula Dronke et al. (ed.) Specvlum Norro-

envm. Norse Studies in Memory of Gabriel Turville-Petre. Odense 1981.
Glauser, Jürg Isländische Märchensagas. Studien zur Prosaliteratur im spätmittelalterlichem Island. Basel & Frankfurt am Main 1983.
Hallberg, Peter Old Icelandic Poetry. Eddic Lay and Skaldic Verse. Translated with a foreword by Paul Schach and Sonja Lindgrenson. Lincoln 1975.
Helgason, Jón Norges og Islands digtning. Sigurdur Nordal (ed.), Litteraturhistorie. Nordisk Kultur VIII:B. Stockholm, Oslo, Köpenhamn 1953.
Hermann, Paul Erläuterungen zu den ersten neun Büchern der dänischen Geschichte des Saxo Grammaticus. Leipzig 1901–22.
Heusler, Andreas Der Dialog in der altegermanischen erzählenden Dichtung. Zeitschrift für deutsches Altertum 46. Berlin 1902.
– Review of Phillpotts 1920. Arkiv för nordisk filologi 38. Lund 1921–22.
– Die altgermanische Dichtung. 2 Aufl. Berlin & Neubabelsberg 1940.
Hkr Snorri Sturluson, Heimskringla I–III, red. Bjarni Adalbjarnarson, Islenzk fornrit 26–28. Reykjavik 1941–51.
Hofmann, Dietrich Die Frage des musikalischen Vortrags der altgermanischen Stabreimdichtung. Zeitschrift für deutsches Altertum 92. Berlin 1963.
– Vers und Prosa in der mündlich gepflegten mittelalterlichen Erzählkunst der germanischen Länder. Frühmittelalterliche Studien 5. Berlin 1971.
Hofmann, Dietrich & Jammers, Ewald Zur Frage des Vortrags der altgermanischen Stabreimdichtung. Zeitschrift für deutsches Altertum 94. Berlin 1965.
Holtsmark, Anne Heroic Poetry and Legendary Sagas. Bibliography of Old Norse-Icelandic Studies. København 1965.
Honko, Lauri The Kalevala and Finnish Culture. Ralph J. Jalkanen (ed.) The Finns in North America. A Social Symposium. Hancock 1969.
Jammers, Ewald Der Vortrag des altgermanischen Stabreimverses in musikwissenschaftlichen Sicht. Zeitschrift für deutsches Altertum 93. Berlin 1965.
Jones, J.H. Commonplace and Memorization in the Oral Tradition of the English and Scottish Popular Ballads. Journal of American Folklore 74. Philadelphia 1961.
Jónsson, Finnur Das Harfenspiel des Nordens in der alten Zeit. Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft 11. Leipzig 1907–8.
Kellogg, Robert A Concordance of Eddic Poetry. Unpublished Ph. D. dissertation, Harvard University, 1958.
– The Oral Heritage of Written Narrative. Robert Scholes and Robert Kellogg, The Nature of Narrative. London, Oxford, New York 1966.
Lehmann, Winfred P. The Development of Germanic Verse Form. Austin 1956.
Lönnrot, Elias (comp.) The Kalevala or Poems of the Kalevala District. Transl. by Francis P. Magoun, Jr. Cambridge 1963.
– The Old Kalevala and Certain Antecedents. Transl. by Francis P. Magoun, Jr. Cambridge 1969.
Lönnroth, Lars Rhetorical Persuasion in the Sagas. Scandinavian Studies 42. Menasha 1970.
– Hjálmar's Death-Song and the Delivery of Eddic Poetry. Speculum 46. Cambridge 1971.
– Den dubbla scenen. Muntlig diktning frqan Eddan till ABBA. Stockholm 1978.
– The Double Scene of Arrow-Odd's Drinking Contest. Hans Bekker-Nielsen et al. (ed.) Medieval Narrative. Odense 1979.
Lord, Albert B. The Singer of Tales. Cambridge 1960.
Magoun, Francis P., Jr. The Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry. Speculum 28. Cambridge 1953.
– Conceptions and Images Common to Anglo-Saxon Poetry and the Kalevala. W. Iser & H. Schabram (red.) Britannica. Festschrift für Hermann M. Flasdieck. Heidelberg 1960.

Mjöberg, Jöran Drömmen om sagatiden I. Stockholm 1967.
Mustanoja, Tauno The Presentation of Ancient Germanic Poetry: Looking for Parallels. Neuphilologische Mitteilungen 60. Helsinki 1959.
*Nordal, Sigurðu*r (red.) Flateyjarbók I. Akranes 1944.
Olrik, Axel Kilderne til Sakses oldhistorie. København 1892.
Pálsson, Hermann Sagnaskemmtun Íslendinga. Reykjavik 1962.
Pálsson, Hermann & Edwards, Paul Legendary Fiction in Medieval Iceland. Studia Islandica 30. Reykjavik 1971.
Philpotts, Bertha The Elder Edda and Ancient Scandinavian Drama. Cambridge 1920.
Schlauch, Margaret Widsith, Vidförull and Some Other Analogues. Publications of the Modern Language Association of America 46. New York 1931.
Sveinsson, Einar Ól. The Age of the Sturlungs. Icelandic Civilization in the Thirteenth Century. Transl. J.S. Hannesson. Islandica 36. Ithaca 1953.
de Vries, Jan Altgermanische Religionsgeschichte II. 2. Aufl. Berlin 1957.

HANS FROMM

Kalevala ja Nibelungenlied: suullisen ja kirjallisen tuottamisen ongelma

Mikä on konjunktion »ja» merkitys yllä olevassa otsikossa »Kalevala ja Nibelungenlied»? Toisin sanoen, tunsiko Elias Lönnrot Nibelungeinlaulun ennen vuotta 1849? Onko ajateltavissa että saksalaisella eepoksella oli jotain vaikutusta suomalaiseen? Näihin kysymyksiin on vastattava ennen kuin voimme syventyä otsikon ilmoittaman aiheen käsittelyyn. Nibelungeinlaulu mainitaan usein Lönnrotin eepoksen synnyn yhteydessä. Hänen teoksensa oppinut luonne antaa aiheen olettaa hänen tarkkailleen muita eepoksia.

Vaikuttiko Nibelungenlied Kalevalan syntyprosessiin?

Nähdäkseni ei kuitenkaan ole olemassa todisteita siitä, että Lönnrot olisi koskaan lukenut Nibelungeinlaulua, tai että hän olisi tuntenut sen sisältöä muuten kuin pinnallisesti. Hän tuskin kykeni lukemaan alkuperäistä keskiyläsaksalaista tekstiä, sillä hän ei ilmeisesti koskaan ollut saanut systemaattista opetusta saksan kielessä. Koulussa Hämeenlinnassa korostettiin klassisia kieliä ja uskontoa; lyhyt saksan kurssi oli tarjolla vain kaikkein lahjakkaimmille oppilaille varsinaisen opintosuunnitelman ulkopuolella (Anttila 1931, 58). Ja vaikka Lönnrotin täytyi yliopistossa opiskella opinto-ohjelman mukaan peräti yhtätoista oppiainetta, saksa ei ollut hänen valitsemiensa aineiden joukossa (Anttila 1931, 82, 121).

Tutkimusmatkoillaan Lönnrot pakosta joutui turvautumaan toisinaan saksaan, jonka alkeet hän oli luultavasti itsekseen opiskellut. Mutta niinkin myöhään kuin vuonna 1845 hän kirjoitti eräälle neuvosherra von der Hagenille – tämä ei ole samanniminen tunnettu saksalainen filologi – vaikeuksista, joita hänellä oli kirjoittaessaan tai puhuessaan saksaa (Lönnrot 1902, II, 282). Hänen »riittämätön kielitaitonsa» esti häntä kirjoittamasta kirjeitä saksaksi. Tosin jo niinkin varhain kuin vuonna 1837 Lönnrot saattoi kertoa tavanneensa Kuolan niemimaalla sak-

salaisia, ja että hän »oli jossain määrin palautellut mieleen saksan sanoja», joita hän oli lukenut kirjoista mutta joita hän ei ollut juuri koskaan käyttänyt puheessa (Lönnrot 1902, I, 336). Vuonna 1844 oleskellessaan kuusi viikkoa Tartossa Lönnrot tunsi, että tämä pohja oli kuitenkin riittävä ja että »saksalainen ympäristö» oli syventänyt sitä siinä määrin, että hän uskoi voivansa toteuttaa rohkean suunnitelmansa kirjoittaa saksaksi vertaileva suomen, viron, vepsän ja saamen kielioppi (Lönnrot 1902, II, 251). Kolmikielisestä Gespräch-Buch -teoksesta, jonka hän julkaisi vuonna 1847 ja joka on merkittävä suomalaisen luonnontieteellisen terminologian historian kannalta, on vaikea arvioida Lönnrotin aktiivista saksan kielen taitoa.

Vuonna 1827, jolloin Lönnrot sai päätökseen maisterintutkintonsa lääketieteessä ja jolloin mm. hänen maisterinväitöskirjansa toinen osa tuhoutui Turun palossa, ilmestyi Karl Simrockin nyky-yläsaksalainen käännös Nibelungeinlaulusta. Tämä oli ensimmäinen käännös, joka siinä määrin etääntyi alkutekstistä, että sitä saattoi ymmärtää ilman keskiyläsaksan tuntemusta (Simrock 1827). Tällöin ei vielä ollut olemassa yhtään Nibelungeinlaulun käännöstä skandinaavisille kielille. Simrockin käännöstä Lönnrot ei näytä tunteneen.

Lönnrot pyrki useissa yhteyksissä, ensimmäisen kerran 3. joulukuuta 1833 kirjeessä entiselle opiskelutoverille Henrik Cajanderille, vertaamaan omaa eeposkäsitystään Homerokseen (Lönnrot 1902, I, 196), jonka eepoksia hän tarkasteli Friedrich August Wolfin teorian pohjalta (af Forselles 1908, 228). Tämän teorian mukaan nämä eepokset koostuivat yksittäisistä runoista; teoriaa kannatettiin tuohon aikaan lähes maailmanlaajuisesti. Kouluajoistaan lähtien Lönnrot oli tuntenut antiikin maailman itselleen läheisemmäksi kuin minkään muun kulttuuripiirin. Kyse ei ole vain siitä, että läpi hänen elämänsä spontaanit rinnastukset ja assosiaatiot antiikkiin tulivat hänen mieleensä, esimerkiksi hänen käyttäessään Delfoin Pythiaa šamanistisen ekstaasin valaisemiseen (ibid., 8) ja selittäessään kalevalamitan antiikin runomitan avulla (Lönnrot 1902, I, 399–400); hän myös käänsi itse osia Iliaasta ja Odysseiasta suomeksi ja kertoi toisinaan turvautuneensa latinaan lingua francana, kun syntyi viestintäongelmia.

Todennäköisesti Lönnrot oli tietämätön myös siitä, että Karl Lachmann, yksi uudenaikaisen saksalaisen filologian perustajista ja koulutukseltaan klassinen filologi, oli soveltanut Wolfin teoriaa Nibelungeinlauluun jo vuonna 1816 ja selittänyt sen koostuvan kahdestakymmenestä erillisestä laulusta (Lachmann 1876, 1–80). Muuten Lönnrot tuskin olisi jättänyt käyttämättä tätä lisäargumenttia oman toimintansa historioivan perustelun yhteydessä.

Toinen malli, johon Lönnrot itse viittaa, on Edda. Lönnrot mainitsi sen ensimmäisen kerran kirjeessä 6. helmikuuta 1834 Johan Gabriel Linsénille, joka oli huomattava Turun romantiikan edustaja ja klassisen kirjallisuuden professori. Lönnrot kirjoitti haluavansa »aikaansaada suomalaisesta mytologiasta jotakin islantilaista Eddaa vastaavaa». Kannattaa kuitenkin muistaa Lönnrotin ha-

lunneen herättää Kööpenhaminassa toimivan Kongliga Fornskrifts Sällskabin kiinnostusta työhönsä; seura oli lähestynyt Lönnrotia Linsénin välittämällä kirjeellä. Se että Edda koostui erillisinä säilyneistä lauluista eikä ollut Homeroksen mallin mukainen eepos, ei luonnollisesti häirinnyt miestä, joka oli Wolfin teoriasta löytänyt oikeutuksen suunnitelmalleen sepittää eepos. Lönnrotia oli Eddassa alusta lähtien ilmeisesti kiinnostanut sen kosmologinen ulottuvuus; tätä tukee se seikka, että yllä mainittuun kirjeeseen Linsénille hän lisäsi Homeroksen ja Eddan lisäksi Hesiodoksen nimen (Lönnrot 1902, I, 198).

Nibelungeinlauluun Kalevalan yhteydessä viittasivat ensimmäisinä Kalevalan lukijat vertailevissa arvioinneissaan. Esimerkiksi Robert Tengström, nuorena kuollut filosofi, jota saamme kiittää kiinnostavasta Vanhaa Kalevalaa käsittelevästä esseestä (Tengström 1845, 111–189), sijoitti Nibelungeinlaulun yhdessä Ossianin ja Eddan kanssa Kalevalan jälkeen. Tengströmin mielestä Kalevalan edelle ylsivät ainoastaan Homeroksen eepokset. Tengströmin arvioon vaikuttavat kriteerit olivat sisällön »kauneus», sen »sydämellisyys» erityisesti »perhe-elämän alalla» ja muodon runollisuus.

Samana vuonna kuin Tengströmin essee ilmestyi, vuonna 1845, kymmenen vuotta Vanhan Kalevalan julkaisemisen jälkeen, Jakob Grimm esitti maaliskuun 13. päivänä Berliinin Tiedeakatemiassa ajatuksiaan »suomalaisesta eepoksesta» (Grimm 1865, 75–113). Esitelmässä mainittiin Nibelungeinlaulu suunnilleen yhtä ohimenevästi kuin Tengströmin tapauksessa, mutta nyt historiallisen argumentin yhteydessä esteettisen sijasta. Grimm katsoi näiden kahden eepoksen – hän sen enempää kuin muutkaan ei epäillyt suomalaisten runojen olevan muinaisen eepoksen katkelmia (ibid., 78) – edustavan eri vaiheita eepoksen kehityksessä. Tämä kehitys kulki »vanhimmista myytillisistä aineksista», joihin liittyi »tummia ja voimakkaita osasia», »inhimillisesti ja suloisesti avartuvaan» sankaritarinaan. Ja Grimm toteaa, että »meille säilyneessä Nibelungeinlaulun muodossa on selvästi vallitsevana tuo myytillisen aineksen ohentuminen...; Eddassa ja Homeroksella jumalilla on vielä oma osuutensa, vaikka sankarit ovat jo etualalla...» (ibid., 76). Lönnrotin Kalevalan asema muiden eeposten joukossa määräytyy sen mukaan, miten se sijoittuu yleisen kehityskaavan asteikkoon, toisin sanoen on tarkkailtava myyttisen aineksen suhteellista osuutta eepoksessa.

Myöhemminkin Kalevalan vertailun Nibelungeinlauluun on täytynyt olla erityisen luontevaa eepoksen saksalaisessa lukijapiirissä, josta yllättävän suuri osa oli tiedemiehiä. Kielitieteilijä Heymann Steinthal vertasi eepoksia toisiinsa (Steinthal 1868, 33 jss., 43) samoin kuin Andreas Heusler, sankaritarinoiden tutkija, mutta tämäkin aineiston asiantuntija saa aikaan hämmästyttävän vähän typologisesti arvokasta. Hän ei etene nibelungien ritarimaailman ja suomalaisen talonpoikaiskulttuurin kaavamaisesta vertailusta, jossa toisen taistelukuntoisuus ja toisen taikataitoisuus asettuvat vastakohdiksi (Heusler 1943, 215).

Suomessa vertailua tehtiin lähes kaksi vuo-

sikymmentä ennen Lönnrotin eepoksen syntyä. Vuonna 1817 Kaarle Aksel Gottlund kirjoitti eräässä kirja-arvostelussa: »Arvostelija menee niin pitkälle väitteessään, että jos tahdottaisiin kerätä vanhat kansanlaulut ja niistä muodostaa järjestelmällinen kokonaisuus, tulkoon siitä sitten eepos, draama tai mitä muuta hyvänsä, voisi siitä syntyä uusi Homeros, Ossian tai Nibelungenlaulu...» (Gottlund 1817, 394).

On ilmeistä, että vertailu Nibelungeinlauluun kuului ajalle ominaisten romanttisten, laajalevikkisten ideoiden joukkoon, joita Lönnrot useimpien muiden tapaan lienee omaksunut suureksi osaksi välikäsien kautta. Selvä poikkeus tästä oli hänen antiikin ja Eddan tuntemuksensa. Lönnrotin kirjastoon ei kuulunut yhtään ainoata suuren herättäjän J. G. Herderin teosta. Lönnrot lainasi Stimmen der Völker in Liedern -teoksen Helsingin yliopiston kirjastosta vuonna 1840 työskennellessään Kantelettaren esipuheen parissa (Anttila 1931, 340).

Katsaukseni tulos on, ettei ole mitään todisteita siitä, että Nibelungeinlaulu olisi voinut jotenkin vaikuttaa suomalaisen eepoksen syntyprosessiin. Tästä syystä seuraavassa keskitytään muutamaan typologisen ja historiallisen vertailun aspektiin. Tarkoituksena on valaista eräitä piirteitä, jotka eivät tulisi yhtä selvästi esiin ilman vertailua.

Eepokset historiallisina unelmina

Turvauduttakoon kuitenkin aluksi lyhyesti näennäiseen kiertotiehen. Näitä kahta eeposta vertailtiin lukemattomia kertoja saksalaisissa Kalevalaa koskevissa arvioinneissa sadan vuoden ajan, vuodesta 1850 vuoteen 1950. Vertailu keskittyi vähemmän itse eepoksiin, joilla on hyvin vähän yhteistä, kuin historialliseen vaikutukseen, joka eepoksilla arvioinnin ja vertailun laatimisajankohtana oli. Toisin sanoen: 1800-luvun Kalevala-myytti ja Nibelungen-myytti kuljettivat kynää. Se tosiasia, että näiden kahden eepoksen synnyn välillä on 700 vuotta, hävisi havaitun rinnakkaisuuden taakse.

Keskiajan loppuun mennessä Nibelungeinlaulu oli kadonnut yleisestä tietoisuudesta, ja sen toinen historia alkoi vasta vuonna 1755, kun lääkäri Jacob Hermann Obereit Lindausta löysi Schloss Hohenemsista, nykyisestä Itävallan Vorarlbergista, 1200-luvun puolivälistä peräisin olevan ns. C-käsikirjoituksen, jota säilytetään nykyisin Donaueschingenissä. Johann Jacob Bodmer, sveitsiläinen runoilija ja historioitsija, julkaisi sen toisen osan kaksi vuotta myöhemmin (Bodmer 1757). Alku oli hankalaa, koska kiinnostus keskiajan saksalaiseen kulttuuriin ei kuulunut aikakauden henkeen. Vasta romantiikka (Körner 1911), joka palasi sentimentaaliseen, tyyliteltyyn käsitykseen keskiajasta, turvautui hohenstaufilaiseen eepokseen, joka sisälsi täyttymättömän unelman suuresta imperiumista. Tämä ideologinen tulkinta Nibelungeinlaulusta osoittautui myöhemmin äärimmäisen vaikeaksi hävittää. Vuosikymmeniä se palveli lehtimiehiä heidän kommentoidessaan pien- ja suursaksalaista politiikkaa (Brackert 1971, 343–364); se näet tarjosi historiallisen katsauksen

Hohenstaufien imperiumin traagiseen suuruuteen. Vielä toisen maailmansodan viimeisinä kuukausina viralliselta taholta julkistettu viittaus burgundilaisten tuhoutumiseen Attilan hovissa oli tarkoitettu sopeuttamaan saksalaisia siihen kohtaloon, että he jälleen kerran olivat esittäneet huomattavaa osaa tappioon päättyvässä sodassa. Samoin on tunnettu tosiasia, että vaikuttavat muistikuvat Kalevalasta ja itäisestä laulujen maasta seurasivat suomalaisia sotilaita sodassa Neuvostoliittoa vastaan vuodesta 1941 vuoteen 1944 (Wilson 1976, 192).

Äänten harmonia tämänkaltaisessa ideologisessa yksinkertaistamisessa hämärsi luonnollisesti varsinaisen asian. Siihen, ettei Kalevalaan heijastuvaa keskiajan ja uudenajan alun karjalaista kulttuuria voida ilman muuta pitää nykysuomalaisten muinaisten esi-isien kuvauksena, tuli kiinnittää yhtä vähän huomiota kuin siihen, ettei Nibelungeinlaulu ole mikään saksalaisen varhaishistorian kirjallinen heijastus. Nibelungeinlaulun historiallisena taustana ovat kansainvaellusten ajan taistelut, joita muuan itägermaaninen heimo kävi ennen kuin sen jäännökset siirtyivät perustamaan valtiota nykyisen Ranskan maaperälle. Mukana on lisäksi todennäköisesti tapahtumia merovinkiajan frankkien parista, siis paljon ennen kuin frankit muodostivat itseään saksalaisena pitävän kielellisen yhteisön ytimen. Myöskään petoksen, juonittelun ja viekkauden keskeisyys Nibelungeinlaulussa ei aina ole häirinnyt eepoksen tieteellisiä tulkitsijoita niin paljon kuin sen olisi pitänyt häiritä.

Kalevalan epähistoriallinen maailma, joka historiallisesti sijoittuu vain erään aikakauden aattoon ja antaa aavistuksen kristinuskosta uuden maailmankauden tuojana, teki tosin tulkinnan helpommaksi. Paitsi kansan yleisessä tietoisuudessa myös tiedemiehillä oli Suomessa omat vaikeutensa nähdä eepos muinaispakanallisine tyylittelyineen eurooppalaisen romantiikan kirjallisena saavutuksena ja pohtia johtopäätöksiä, jotka tästä saattoi tehdä (Kaukonen 1979, 186–187 et passim.).

Suullisen ja kirjallisen sepityksen rajankäyntiä

Näihin alustaviin huomautuksiin on tuonnempana syytä vielä palata. Nyt siirryttäköön kirjallisen ja kirjoituksettoman kulttuurin ongelmaan, toisin sanoen kysymyksiin, jotka koskevat suullista ja kirjallista luomistyötä ja suullisen ja kirjallisen sepityksen vuorovaikutusta. Näkökulma on riittävän laaja ja nähdäkseni erittäin keskeinen kummankin eepoksen kannalta. Siitä on keskusteltu syvällekäyvämmin Nibelungeinlaulun kuin suomalais-karjalaisen eepoksen kohdalla. Ensimmäiset ratkaisevat sysäykset tulivat amerikkalaiselta »suullisen komposition teorian» koulukunnalta, jonka teeseistä on sittemmin tullut historiaa, joskin vaikuttavaa ja hedelmöittävää historiaa. Sitä että Kalevala syntyi kirjoituspöydän ääressä, ei voi asettaa kyseenalaiseksi yhtä vähän kuin sen aineistona olevien runojen suullista periytymistä. Kerääjät, Lönnrot mukaan lukien, olivat ensimmäisiä, jotka kirjasivat vahakantisiin vih-

koihinsa sen sisällön, muodon ja tekniikan, jota sukupolvien ajan oli välitetty Karjalan kylissä suullisena perinteenä.

Tekijänsä ja aikalaistensa tajunnassa eepos ei kuitenkaan koskaan saavuttanut puhtaasti kirjallista asemaa: siitä ei tullut »kirjaa» osana kirjallisuudenhistoriaa, eikä tähän pyrittykään. Ulkonainen todiste tästä voidaan nähdä siinä, ettei Lönnrotin nimi esiinny kummankaan laitoksen kansilehdellä, mikä on omiaan luomaan tilaa käsitykselle kansanrunouden anonyymisyydestä. Myös kerääjänä Lönnrot osoitti suurta välinpitämättömyyttä informantteja kohtaan. Muistiinpanoissaan hän ei juuri pyri raottamaan laulajan anonyymisyyden verhoa tieteellisen tutkimuksen keinoin. Sen sijaan hän korosti eri yhteyksissä, että hänet itsensä voitaisiin samastaa suullisen perinteen esittäjiin. Niinpä hän kirjoittaa esimerkiksi vuonna 1849 käsitellessään kysymystä runojen keskinäisestä järjestyksestä:

> Lopulta kun kukaan laulajista ei enää voinut kilpailla kanssani keräämieni runojen määrän suhteen, kuvittelin omaavani saman oikeuden, jonka useimmat laulajat itselleen sallivat, nimittäin oikeuden järjestää runot siten kuin ne parhaiten sopivat toisiinsa, taikka runon sanoin: itse loimme loitsijaksi, laikahtime laulajaksi, toisin sanoen, pidin itseäni laulajana, yhtä hyvänä kuin he itse (af Forselles 1908, 220).

Lönnrot vaati omalle runomuistilleen samat oikeudet kuin laulajilla. Se, että tämä oli luotu luku- ja kirjoitustaidon avulla, ei merkinnyt hänelle ratkaisevaa eroa.

Myöskään Karjalassa vuoden 1835 jälkeen liikkuvat kerääjät, olivatpa he oppineita tai eivät, eivät pitäneet Kalevalaa luonteeltaan selvärajaisena tai tekstiltään lopullisena teoksena. Eepos nähtiin periaatteessa muodoltaan »avoimena». Lukuisat huomautukset viittaavat siihen, että kerääjät menivät Vienan Karjalaan löytääkseen »lisiä» eepokseen. Lönnrot itse antoi tälle käsitykselle oikeutuksen sisällyttäessään Kalevalan uuteen painokseen 1849 suuren määrän uutta tekstiaineistoa.

Karjalaisen laulajan »suullisuus», toisin sanoen runojen sepittäminen suullisen tuottamisen avulla, liittyy erottamattomasti luku- ja kirjoitustaidottomien ihmisten muistin erityiseen rakenteeseen. Karjalaisten maanviljelijöiden ja kalastajien, samoin kuin kauppiaiden ja kerjäläisten eristyneisyys vaikeapääsyisissä kylissä säilytti luku- ja kirjoitustaidottomuuden meidän vuosisadallemme saakka. Näin ilmeisen suoraviivaisen kahtiajaon ollessa kyseessä kannattaisi ehkä kuitenkin tarkastella tiettyjä sekamuotoja, mitä ei näytä koskaan aikaisemmin tehdyn ainakaan kovin kokoavasti. Erityisesti kiinnostaa tässä kaksi ilmiötä ja havaintoa: ensiksi sääntö suullisen runouden laadun ja luku- ja kirjoitustaidottomuuden yhteenkuuluvuudesta ei aina pidä paikkaansa, ja toiseksi Kalevala on kirjakulttuurin kautta voinut vaikuttaa suullisen runouden sepittämiseen.

Kaikkein merkittävin poikkeus edellä mainittuun sääntöön oli ilmeisesti viime vuosisadan keskivaiheilla Ilomantsin Mekrijärven Simana Sissonen (Virtaranta et al. 1968, 138 jss. [Lehtipuro]; ei mainintaa Haaviolla 1948). Hän oli yksi suurista epiikan laulajista, jonka esittämillä runoversioilla oli mer-

kittävä vaikutus Uuden Kalevalan rakenteeseen. Hänen lukutaitonsa liittyi Ilomantsin ainutlaatuiseen tilanteeseen: siellä ortodoksit ja luterilaiset elivät rinta rinnan, ensimmäisiä lukutaitoisia ihmisiä tavattiin jo 1600-luvulla, ja ensimmäiset koulut rakennettiin 1870-luvulla. Ei ole yllättävää, että näissä oloissa eeppinen runo oli jo kymmenen vuotta myöhemmin kuolemassa. Simanan runoista voi löytää heijastuksia kirjallisesta perinteestä ja myös muutamia säkeitä Matias Salamniuksen messiadista »Ilo-Laulu Jesuxesta» vuodelta 1690. Koska se oli sepitetty kalevalamitalla, on mahdotonta sanoa varmasti, tutustuiko Simana tämän useana painoksena ilmestyneen, yli 2000-säkeisen teoksen suulliseen vai kirjalliseen muotoon. Simanan runot, joita useat kerääjät tallensivat, paljastavat taipumuksen keskimääräistä suurempaan variaatioon, mikä saattaa olla yhteydessä hänen lukutaitoonsa.

Simana Sissonen oli suurin mutta ei ainoa lukutaitoinen laulaja. Jyrki Malinen Vuonnisesta osasi lukea, samoin Latvajärven Vatšuni Iivana, Hietajärven Jaakko Huovinen, luterilainen Juhana Puhakka Ilomantsista ja monet muut (Virtaranta et al. 1968, 54, 90, 98, 144 [Vento, Ilomäki, Virtaranta, Lehtipuro]; ks. Helmi Virtaranta 1975, 18, 19, 66). Vaikka meille välittynyt tieto ei ole todistusarvoltaan riittävä, on perusteltua arvella, että kaikilla yllä mainituilla oli lukutaito mutta ei aktiivista kirjoitustaitoa. On tunnettu ilmiö keskiajan Euroopasta, että monet ihmiset alkaen Kaarle Suuresta olivat parempia lukijoita kuin kirjoittajia.

Runonlaulajalla oli kaksi tapaa vastaanottaa Lönnrotin eepos: kuuntelemalla tai lukemalla. Nähdäkseni ensinmainittua tapaa käytettiin useammin. Kenelle tahansa laulajalle, joka oli kouliintunut oppimaan korvakuulolta, tämä oli varmaan luonnollisinta. Tällainen kirjoitetun tekstin ääneen esittämiseen perustuva vastaanotto oli paitsi luku- ja kirjoitustaidottomille luontainen myös klassinen välittymisen muoto esimerkiksi keskiajan Euroopan symbioottisissa kulttuureissa. Lönnrotin ystävän J. F. Cajanin yritys virkistää runonlaulajien muistia lukemalla heille Kalevalaa näyttäisi olevan lähellä tätä ilmiötä (Virtaranta et al. 1968, 50). Kiintoisa esimerkki tässä yhteydessä on vuokkiniemeläinen Vihtoora Lesoni, joka lauloi K. F. Karjalaiselle vuonna 1894. Kerääjä ilahtui säkeiden johdonmukaisuudesta ja laadusta, kunnes hän myöhemmin havaitsi niiden olevan peräisin Kalevalasta (ibid., 72). Vihtoora oli lukutaidoton ja oli oppinut säkeet korvakuulolta. Tässä on muuten hyvä argumentti »suullisen sepityksen koulukunnan» jyrkimpien kannattajien väitettä vastaan, että laulajat rakensivat repertoaarinsa pelkästään oppimalla formuloita. Kivijärveläinen Jeremei Bogdanoff lauloi samoin aineksia, jotka hän oli oppinut eepoksesta (Kaukonen 1979, 123), ja Palaga Melentšev Akonlahdelta tunnusti Väinö Kaukoselle itse lukeneensa Kalevalaa (ibid., 111).

Eepoksella oli siis yksittäisissä tapauksissa palautevaikutus kansanrunouteen. Tähän perustuvia sekamuotoja voidaan erottaa useita. Missä määrin tekstin lausumisen ja laulamisen välisellä erolla oli merkitystä tässä yhteydessä, ei käy ilmi kerääjien antamista vähäi-

sistä tiedoista; heille tällä seikalla ei ollut mitään merkitystä. Oli nähtävästi kuitenkin olemassa legitiimisyyden ja arvovallan asteita, jotka olivat ilmeisesti viime kädessä yhteydessä eeppisten runojen alkuperäisiin funktioihin. Vaikutelman tällaisen luokittelun olemassaolosta antoi kuuluisa vuokinsalmelainen laulaja Anni Tenisova, joka ei kyennyt sanelemaan tekstiä, jonka pystyi laulamaan loistavasti (ibid., 104).

Eepokset kahden kulttuurin rajaviivalla

Lönnrot esitteli itsensä eepoksensa alussa (I, 1–102) ja lopussa (L, 513–620) runonlaulajana ns. laulajan sanoissa, jotka monin tavoin rakentavat siltaa eri aikakausien ja Kalevalan ilmestymisajankohdan välille. Tekemällä näin hän toi alkuperäisten runojen tekniikan eepokseen. Noin vuonna 1200 toinen mestari oli omaksunut täsmälleen saman lähtökohdan. Nibelungeinlaulu, joka todennäköisesti on kirjoitettu Passaun piispan hovissa, alkaa seuraavasti:

Uns ist in alten mæren
von helden lobebæren,
von fröuden, hôchgezîten,
von küener recken strîten
wunders vil geseit
von grôzer arebeit, von weinen und von klagen,
muget ir nu wunder Hœren sagen.
(Bartsch 1972, 3.)

Eli:

Siit' ihmeseikkoja julki tuo vanhat tarinat,
kuink' urhot kuulut kulki tiet elon ankarat:
nyt ilon päivist', öistä ja hetkist' itkun, parun
ja uljaist' urojen töistä te kumman saatte kuulla
tarun!
(suom. Toivo Lyy)

Tämä säkeistö saattaisi olla mittatilaustyönä tehty suullisesti esitettäväksi innokkaille kuulijoille. Merkkejä tästä ovat viittaus muinaisen perinteen totuudenmukaisuuteen, sana *uns*, joka yhdistää laulajan ja hänen yleisönsä, ilmoitus siitä, mikä odottaa kuulijoita, yleisön suora puhuttelu (*ir*) ja jännitystä luova, yleisöä kosiskeleva *wunder*-sanan toisto. Säkeistössä on kuitenkin runomittavirhe, eikä se ole vanha. Niinpä emme tiedä, kuuluiko se alkuaan muinaiseen, sittemmin rappeutuneeseen perinteeseen, vai onko tässä kyse keskiyläsaksalaisesta Lönnrotista, joka käytti runoissa esiintyvää esittelyn tekniikkaa kirjaeepoksen alkulauseena.

Kertomus Siegfriedistä ja siitä, kuinka hän kosi Kriemhildiä ja miten hän avusti Brünhildin kosinnassa; kahden kuningattaren välinen riita ja Hagenin tekemä Siegfriedin murha, samoin kuin Kriemhildin toinen avioliitto hunnien kuninkaan Attilan kanssa ja hänen verinen kostonsa Siegfriedin surmaajalle ja tämän apulaisille, omille veljilleen – kaikki tämä siirtyi suullisesti runoina yli puolen vuosituhannen ajan ennen kuin se kirjoitettiin pergamentille. Sitä välitettiin edelleen osana ikivanhaa historiallista perinnettä, ja sitä pitivät muistamisen arvoisena sekä ne germaaniset heimot, joilla on osuus eepoksen toiminnassa että ne pohjoisen Euroopan asukkaat, joilla saattoi olla ainoastaan hämärä käsitys Wormsista, Tonavasta ja

hunnien hovista. Eddan Sigurd-runot ja Volsungin saaga ovat todisteita tästä vaelluksesta. Tässäkin yhteydessä voidaan todeta suullisen epiikan säilyneen parhaiten periferian eristyneisyydessä: Fär-saarilla vanhaa tarinaa esitettiin laulaen ja tanssien eeppisen laulun muodossa aina 1900-luvun puoliväliin asti.

Saksassa eepos kirjoitettiin pergamentille Hohenstaufenien kaudella noin vuonna 1200 Nibelungeinlauluna; tämä historiallinen tapahtuma vaikuttaa merkittävältä typologisesta näkökulmasta. Se tarjoaa mahdollisuuden – jos syrjäytämme kaikki ilmeiset kulttuuriset ja sosiaaliset erot – vertailla tilannetta Lönnrotin Kalevalan luomishetkeen ja ikään kuin samanaikaistaa eriaikaiset ilmiöt; samalla tuodaan lisätukea Bowran käsitykselle, että erilaiset sankariaikaan palautumiset näyttävät noudattavan kulttuurihistoriallisia lainalaisuuksia (Bowra 1964, 73 jss.).

Nibelungeinlaulun synnyllä on lähtökohtansa tilanteessa, jossa kahden symbioottisen kulttuurin välinen vanha raja käy ongelmalliseksi ja aiheuttaa häiriötiloja. Yksinkertaistettakoon asioita selkeyden vuoksi. Toinen näistä kulttuureista on arvovaltainen, papillinen latinankielinen kirjoituskulttuuri, joka oli auttanut klassisen antiikin ja varhaisen kristillisen keskiajan sivistyksellistä pääomaa kehittymään maailmanlaajuiseksi keskiajan latinalaiseksi kulttuuriksi. Toinen on kansanomainen kulttuuri erikoislaatuisine historiallisen muistitiedon ja kristillisen opetuksen tilannekohtaisine muotoineen, jotka eivät olleet sidoksissa kirjoitettuun sanaan; sitä ei voi määrittää yhteiskunnallisin kriteerein vaan ainoastaan latinankielisen sivistyksen puuttumisen pohjalta. Kirjoituskulttuurin ja suullisen kulttuurin yhteiskunnallinen tehtävienjako oli toiminut melko hyvin vuosisatojen ajan. Valtion, kirkon ja julkisen elämän uudet vaatimukset olivat vähitellen siirtäneet painopistettä kirjoituskulttuurin suuntaan 800-luvulta alkaen. 1000- ja 1100-lukujen poliittiset tapahtumat saivat aikaan uuden yhteiskunnallisen tietoisuuden heräämisen osassa luku- ja kirjoitustaidotonta väestöä. Tuo maallikkoväestö valloitti itselleen uusia kulttuurin alueita ja perusti uuden, omaleimaisen kirjallisuuden, jossa se ilmaisi omia aatteitaan ja omaa identiteettiään. Edellytyksenä tälle uudelle kirjallisuudelle, joka suosi laajamuotoista runoepiikkaa, oli luku- ja kirjoitustaidottoman ritariston ja luku- ja kirjoitustaitoisen papiston liittoutuminen. Tämän liiton tuloksia olivat kertomukset kuningas Arthurista, minnelaulu ja Nibelungeinlaulun sankarirunous. Uusi kirjallinen sepitysmuoto salli sellaisen pohdinnan asteen saavuttamisen, johon luku- ja kirjoitustaidottoman oli ollut mahdotonta yltää (vrt. Bäuml 1972; 1980; Fromm 1974; Curschmann 1979; 1984; Wachinger 1981).

Tässä kehitysvaiheessa Nibelungeinlaulu säilytti erikoisasemansa. Se ulotti suullisen runon perinteisen tekniikan keinotekoiseen, kirjalliseen »suullisuuteen», tietoiseen arkaismiin. Ei ole olemassa mitään dokumentteja siitä, kuka tämän teki. Eepoksen anonyymisyys on ymmärrettävä ilmauksena runoilijan tahdosta osoittaa riippuvuutensa

kollektiivisesta, suullisesta perinteestä (Höfler 1955). Hänen oman aikansa yhteisö, jolle runoilijan nimi ei mitenkään ole voinut jäädä salaisuudeksi, ilmeisesti ymmärsi tämän asenteen ja kunnioitti sitä.

Sitä paitsi eepos ei koskaan saavuttanut lopullista kirjallisen teoksen suljettua muotoa. 1200-luvulta asti on olemassa käsikirjoituksia, joiden tekstit eroavat toisistaan huomattavasti; jotkut filologit kutsuvat niitä »muunnelmiksi», jotkut »mukaelmiksi». Filologinen analyysi kohtasi tässä rajansa, eikä ollut mahdollista löytää »alkuperäistä» tekstiä. Eepoksen kadonneet kirjalliset versiot vaikuttivat toisiinsa. Sitä paitsi suullinen perinne, joka ei tietenkään lakannut olemasta ensimmäisen kirjallisen version valmistuttua, vaikutti myös tekstin kirjallisiin muotoihin. Suullinen esittäminen ei puolestaan voinut olla saamatta vaikutteita tekstin kirjallisesta muodosta, joka oli kyllästetty arvovallalla (Brackert 1963, 164 jss.; Neumann 1967, 35–59).

Molemmat muodot yhdisti samanlainen funktio, käyttötarkoitus: kirjoitettu eepos ei ollut aiottu pelkästään homo litteratuksen joko ääneen tai hiljaa luettavaksi itselleen, vaan se oli myös varsin usein tarkoitettu julkisesti esitettäväksi suurelle kuulijakunnalle – linnan asukkaille, suurilla markkinapaikoilla tai vastaavissa tilaisuuksissa. Yleisö saattoi siten koostua niin lukutaidottomista kuin -taitoisista ja kaikkia näiden välimuotoja edustavista, joita kahden kulttuurin symbioosi synnytti. Useimmat olemassaolevat käsikirjoitukset eivät olleet käytettäviksi tehtyjä käsikirjoituksia; päinvastoin, ne tehtiin tilaustyönä omistettaviksi, koristamaan kirjahyllyjä, kuten nykyään sanoisimme.

Monet filologit ja musiikkihistorioitsijat ovat nykyään tulleet siihen johtopäätökseen, että eepos, samoin kuin runot, esitettiin laulaen eikä lausuen. Koska jälkimaailmalle ei ole yhdessäkään tapauksessa säilynyt sekä tekstiä että sen sävelmän nuotinnosta, tämä oletus perustuu monimutkaisista aihetodistuksista tehtyihin päätelmiin, joihin ei voida tässä syventyä (vrt. Jammers 1957; Bertau – Stephan 1956/57; Brunner 1979). Muuan kysymys, joka näyttää ansaitsevan lisää pohdiskelua on, esitettiinkö myös vuoden 1200 paikkeilla syntynyt kirjaeepos laulaen, vai oliko olemassa selvä ero tiettyä välimuotoa edustavan, hypoteettisen laajamuotoisen eeppisen runon (sitä voisi myös kutsua pienoiseepokseksi) esitystavan ja varsinaisen suureepoksen esityksen välillä. Se että Nibelungeinlaulun säemuoto löytyy laulettuna metrisenä muotona varhaisimmissa minnelauluissa noin 1100-luvun puolivälissä (Kürenbergin säe), puhuu ainoastaan tietyn kehitysvaiheen olemassaolosta, josta emme kuitenkaan tiedä, oliko se riippuvainen kirjoituksesta. On mahdollista, että laajamittainen eepos ainoastaan silloin tällöin viittasi laulaen tapahtuvaan esitykseen ikään kuin osoittaakseen oman kirjallisen asemansa ja lähtökohtansa.

Minun on jätettävä tämä pohdiskelu tähän, koska olen tietoinen vaaroista, jotka liittyvät yritykseen verrata puutteellisesti differentioituja yhteismitattomia ilmiöitä. Niinpä pyrin myös välttämään esille tulleiden analogioiden liiallista korostamista. Uskon kuiten-

kin, että sekä Nibelungeinlaulun kirjoittaminen vuoden 1200 paikkeilla että Lönnrotin Kalevalan ilmestyminen voidaan käyttökelpoisesti kuvata kahden eri tavalla kirjakulttuurista osallisen kulttuurisen ja funktionaalisen todellisuuden symbioosista ja sen kriisistä käsin. Typologisesti merkitsevä on Lönnrotin tietoisuus ei-kirjallisista perinteistä ja hänen käsityksensä omasta tehtävästään tilanteessa, jossa kirjallinen kulttuuri näyttää olevan itsetietoisen ruotsinkielisen kirjallisuuden varassa ja jossa vallitsevasta jännitystilasta purkautuu esiin tietoisuus suomenkielisestä kirjallisuudesta. Tästä näkökulmasta muuan tunnettu tapahtuma näyttäisi saavan symbolisen arvon. Vastaperustetun Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokouksessa pöytäkirjanpitäjä Elias Lönnrot joutui häkeltyneenä myöntämään, ettei suomen kielessä ollut vastinetta ruotsin sanalle »litteratur». Lönnrot muotoili *kirjallisuus*-sanan, josta on sittemmin tullut pysyvää vakiokalustoa suomen kielen sanastoon (Anttila 1931, I, 133–134, 138). Tämä oli niinä vuosina, joina Lönnrot runonkeruumatkoillaan Karjalassa havaitsi runosikermien muodostumisen, ja hänen suunnitelmansa eepoksen luomiseksi alkoi kypsyä.

Kertojan rooli eepoksissa

Lähestyttäköön lopuksi muutamin yhteenvedonomaisin havainnoin molempien eeposten sisältöä, itse tekstejä – jälleen suullisen ja kirjallisen luomisen näkökulmasta.

Nykypäivän lukijasta on lähes liikuttavaa havaita, kuinka Lönnrot Kalevalan kommentaareissaan luonnosteli selkeän kuvan eepoksen päähenkilöistä, miten hän uskoi tietävänsä, millaisia hyveitä ja heikkouksia heillä oli (Fromm 1967, 36, 123, 236 et al. loc.). Meistä taas näyttää merkittävältä nimenomaan päinvastainen asiaintila. Homeroksen sankarit, Hagen, Gunther tai Siegfried, Gudrún tai Vǫlundr, jopa Gilgamesh tai Enkidu ovat selvärajaisempia kuin Väinämöinen tai Kullervo, Lemminkäinen tai Ilmarinen. Viimeksi mainittujen tekoja kuvataan tavalla, joka jättää heidät jotenkin aineettomiksi ja kaavamaisiksi. Voitaisiin puhua korkeintaan eeppisistä rooleista, vain varauksellisesti hahmoista, eikä missään tapauksessa henkilöistä tai luonteista.

Tämä on muinaisrunon suullisen sepittämisen perintöä. Lönnrot yritti lieventää tätä pyrkimällä luomaan eepokseen yhtenäisyyttä, ymmärrettävyyttä ja, sanan varsinaisessa merkityksessä, humaniteettia. Koska hän oli uskollinen perinteelle, hän saattoi tässä onnistua vain vähäisessä määrin. Muinaisrunon perusnäkemys on säilynyt myös eepoksessa. Kansanrunon alkuperäinen funktionaalisuus, sen rituaalisuus paistaa tekstin lävitse: eeppinen hahmo on pelkkä nimi ja oman tehtävänsä tuotos. Näin määriteltynä se sopii siihen kaavamaiseen stereotypiaan, jonka avulla hahmo ja hänen tekonsa pikemmin vain tuodaan julki sen sijaan, että niitä kuvattaisiin.

On yleinen käsitys, että suullisesti teoksensa sepittävät runoilijat pyrkivät elävöittämään itsensä, aiheensa ja yleisönsä välistä suhdetta. Todisteita tästä löydetään tavalli-

sesti yleisön puhuttelusta, ennakoivista huomautuksista jms. Nibelungeinlaulun ensimmäinen säkeistö, jota yllä lainattiin, käy tässä esimerkistä. Mutta tämä on ainoastaan mitalin toinen puoli, koska suullisesta kirjallisuudesta säännöllisesti puuttuu se, mitä kirjallisuuden teoria kutsuu kertojaksi. Suullisesti luova runoilija tuntee olevansa oikeutettu vain hyvin vähäisessä määrin esiintymään kertojana kertomuksessaan. Kertoja pohtii, suuntaa, tulkitsee ja toimii välittäjänä. Hän hallitsee tasoa, joka nousee tapahtumien yläpuolelle ja johon kuulija tuntee läheisempää yhteyttä kuin itse tapahtumiin. Lönnrot osoitti tässäkin varmaa vaistoa, kun hän kieltäytyi tuomasta tällaista kertojatasoa eepokseensa. Aineiston järjestäminen ja tulkinta tapahtui e n n e n teoksen syntyä, ja tekstissä se on näkymättömissä. Suulliseen perinteeseen kuuluva runous on persoonatonta eikä siinä ole seurallisen yhdessäolon makua, ja tästä todistavat myös sen henkilöt.

Nibelungeinlaulu on toisenlainen. Sen arkaismi, sankarien loisto ja kaavamainen yksinkertaisuus eivät ole, kuten jo on osoitettu, todiste säilyneestä suullisesta luomistyöstä vaan suullisen aineksen mukaisen tyylittelyn tulos. Muinaisrunon kielellinen tekniikka ja kuutiomainen rakennustapa muuttuvat eepoksen tietoiseksi tyylilliseksi tekniikaksi ja huolellisesti suunnitelluksi rakenteeksi. Mies, joka kykeni sommittelemaan eepoksen huolellisen, tietoisen pohdinnan tuloksena, oli kotonaan molempien perinteiden parissa. On paljon todisteita suullisen runouden jatkuvasta olemassaolosta kirjan rinnalla. Tätä ei osoita ainoastaan Lied vom Hürnen Seyfrid, joka tuli tunnetuksi vasta 1500-luvun painoksista, vaan myös moni kiertelevä spielmann-runoilija-laulaja kuten 1200-luvun ensimmäisen puoliskon Marner, joka ylistää eräässä säkeistössä repertoaariaan, johon kuuluu aineistoa myös Nibelungeinlaulusta. Laulun Vom Hürnen Seyfrid 179 säkeistöä kielivät selvästi kirjoitetun eepoksen vaikutuksesta.

Jos haluaa lähteä vertailun tielle pitämällä Kalevalaa lähtökohtana ja valaista siirtymistä eeppisten runojen suullisesta luomisesta pohtivan tietoisuuden uuteen vaiheeseen luku- ja kirjoitustaidon kautta, on houkutus ajatella Eino Leinon Helkavirsiä. Niissä suomalaisen kansallisromantiikan toinen aalto valloitti karjalaisen runoepiikan.

Nibelungeinlaulussa on myös kertoja (Linke 1960). Ei ole helppoa määritellä hänen ominaislaatuaan. Ei ole totta, kuten on väitetty (Mergell 1950, 310; Pörksen 1971, 211 jss.), että hän katoaisi kokonaan kertomuksen ja eepoksen henkilöhahmojen taakse. Tällainen väite kohdistuu menneeseen suulliseen perinteeseen, ei eepokseen. Päinvastoin, eepoksessa kertojan ääni on varsin usein kuultavissa. Hänen läsnäolonsa voidaan tuntea säkeistöjen loppusäkeissä hänen ennustaessaan tulevia tapahtumia, kuten esimerkiksi 138. säkeistön 4. säkeessä: *dâ von im sît vil liebe und ouch vil leide gescach* — (joka kerran) soi hänelle [Siegfriedille] lemmenonnen ja myös turmaan saattoi kerran (suom. T. Lyy). Monissa ironisissa käänteissä kertoja säilyttää oman tasonsa. Hän on kaikkitietävä, mikä näkyy hänen ennakoidessaan

tulevia tapahtumia, mutta hän ei ole yhtenevä kirjailijan kanssa. Eepoksen arvoasema ja ominaislaatu paljastuvatkin juuri kertojan asennoitumisesta itseensä ja tietoihinsa. Hän ei aseta näkyvää tapahtumien pintatasoa ja tosiasioiden maailmaa kyseenalaiseksi. Hänen henkilöhahmoillaan on toiveita ja pelkoja, he kokevat surua ja iloa, mutta hän ei esitä toimintaa läpinäkyvänä sisäisen ja ulkoisen maailman vuorovaikutuksena; hänen motivoiva psykologiansa on sidoksissa tilanteeseen. Hänen psykologiansa on oikeastaan se funktionaalisuus, joka vallitsee yksittäisten hahmojen välisissä suhteissa (Wachinger 1960, 143 jss.). Hahmoja leimaa juuri näiden suhteiden realiteetti. Kertoja rajoittaa näkökulmansa henkilöhahmojen välittömästi seuraaviin tehtäviin, riippumatta siitä, miten hyvin hän itse saattaisi luoda yleiskatsauksen tapahtumiin. Näillä hahmoilla ei ole sitä, mitä tämän päivän ihmiset saattaisivat kutsua sisäiseksi vapaudeksi, ja mikä tulee näkyviin myös Nibelungeinlaulun runoilijan omana aikana, esimerkiksi Graalin löytäjän Parzivalin omintakeisessa hilpeydessä. Nibelungeinlaulun edellä lainattu ensimmäinen säkeistö on oikeassa tavassaan kuvata tapahtumia luettelomaisesti: *weinen und klagen* itsessään on ainoastaan ulkoisen maailman sisäinen pintakerros.

Kertojan osuuden tarkastelu Kalevalassa ja Nibelungeinlaulussa on paljastanut merkittävän vastakohdan. Yleisestikin vastakohdat ja analogiat ovat metodologisesti kaikkein käyttökelpoisimpia käsitteellisiä välineitä havaintojen systemoinnissa, kuten nähtiin perinnesymbiooseja tarkasteltaessa. Jos toisaalta teemme rinnastuksia vastaanoton synkronisista prosesseista, tämä voi tarjota riittävästi tietoa ainoastaan näistä prosesseista, ei runoteoksista eikä niiden typologisista piirteistä.

(Suomennos Anne Gustafsson)

Kirjallisuus

Anttila, Aarne Elias Lönnrot. Elämä ja toiminta I, II. Helsinki 1931, 1935.

Bertau, Karl H. & Stephan, Rudolf Zum sanglichen Vortrag mittelhochdeutscher strophischer Epen. Zeitschrift für deutsches Altertum 87. Wiesbaden 1956/57.

[Bodmer, Johann Jakob (ed.)] Chriemhilden Rache, und die Klage; zwey Heldengedichte Aus dem schwäbischen Zeitpuncte. Zyrich 1757.

Boor, Helmut de (ed.) Das Nibelungenlied. 20. Aufl. Deutsche Klassiker des Mittelalters. Wiesbaden 1972.

Bowra, Cecil Maurice The Meaning of a Heroic Age. In General and Particular. London 1964.

Brackert, Helmut Beiträge zur Handschriftenkritik des Nibelungenliedes. Quellen und Forschungen N.F. 11. Berlin 1963.

– Nibelungenlied und Nationalgedanke. Zur Geschichte einer deutschen Ideologie. Ursula Hennig und Herbert Kolb (hrsg.), Mediaevalia litteraria. Festschrift für Helmut de Boor. München 1971.

Brackert, Helmut (hrsg. und übers.) Das Nibelungenlied 1, 2. Frankfurt/M. 1970.

Brunner, Horst Strukturprobleme der Epenmelo-

dien. Egon Kühebacher (hrsg.), Deutsche Heldenepik in Tirol. Bozen 1979.

Bäuml, Franz H. The Unmaking of the Hero: Some critical implications of the transition from oral to written epic. Harald Scholler (ed.), The Epic in Medieval Society. Aesthetic and moral values. Tübingen 1977.

– Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy. Speculum 55. Cambridge 1980.

Bäuml, Franz H. et al. Zur mündlichen Überlieferung des Nibelungenliedes. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 41, 46. Stuttgart 1967, 1972.

Curschmann, Michael Nibelungenlied und Nibelungenklage. Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Proze der Episierung. Christoph Cormeau (hrsg.), Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Stuttgart 1979.

– Hören – lesen – sehen. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 106. Tübingen 1984.

af Forselles, Jenny (red.) Elias Lönnrots Svenska skrifter 1. Skrifter utg. af Svenska Litteratursällskapet i Finland 87. Helsingfors 1908.

Fromm, Hans Kalevala. Das finnische Epos des Elias Lönnrot. Bd 2: Kommentar. München 1967.

– Der oder die Dichter des Nibelungenliedes? Accademia dei Lincei, Atti 1. Roma 1974.

Gottlund, Carl Axel [rec.] Friedrich Rühs, Finnland und seine Bewohner. Svensk Litteratur-Tidning. Helsingfors 1817.

Grimm, Jacob Kleinere Schriften 2. Berlin 1865.

Haavio, Martti Viimeiset runonlaulajat. 2. p. Porvoo – Helsinki 1948.

Heusler, Andreas Kleine Schriften. Hrsg. v. Helga Reuschel. Berlin 1943.

Höfler, Otto Die Anonymität des Nibelungenliedes. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29. Stuttgart 1955.

Jammers, Ewald Das mittelalterliche deutsche Epos und die Musik. Heidelberger Jahrbücher 1. Heidelberg 1957.

Kaukonen, Väinö Lönnrot ja Kalevala. Helsinki 1979.

Körner, Josef Nibelungenforschung der Romantik. Leipzig 1911.

Lachmann, Karl Kleinere Schriften zur Deutschen Philologie. Hrsg. v. Karl Müllenhoff. Berlin 1876.

Linke, Hansjürgen Über den Erzähler im Nibelungenlied und seine künstlerische Funktion. Germanisch-romanische Monatschrift N.F.10. Heidelberg 1960.

Lönnrot, Elias Matkat I, II. Helsinki 1902.

Mergell, Bodo Nibelungenlied und höfischer Roman. Euphorion 45. Marburg 1950.

Neumann, Friedrich Das Nibelungenlied in seiner Zeit. Göttingen 1967.

Pörksen, Uwe Der Erzähler im mittelhochdeutschen Epos. Philologische Studien und Quellen 58. Berlin 1971.

Simrock, Karl (übers.) Das Nibelungenlied. Berlin 1827.

Steinthal, Heyman Das Epos. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissensshcaft 5. Berlin 1868.

Tengström, J. Robert Teckningar från den fosterländska vitterhetens område. Inledningen. Del 1. Kalevala. Fosterländskt Album 1. Helsingfors 1845.

Virtaranta, Helmi Vienan runonlaulajia ja tietäjiä. Vammala 1975.

Virtaranta, Pertti & Kaukonen, Väinö & Kuusi, Matti & Virtanen, Leea (toim.) Karjalan laulajat. Helsinki 1968.

Wachinger, Burghart Studien zum Nibelungenlied. Vorausdeutung, Aufbau, Motivierung. Tübingen 1960.

– Die 'Klage' und das Nibelungenlied. Achim Masser (hrsg.), Hohenemser Studien zum Nibelungenjahr. Dornbirn 1981.

Wilson, William A. Folklore and Nationalism in Modern Finland. Bloomington – London 1976.

DERICK THOMSON

Macphersonin Ossian – runoelman juuret ja eepikon kunnianhimo

Aberdeen oli 1750-luvulla todellinen pikkukaupunki, vaikka sillä harvinaisena kummajaisena oli kaksi yliopistoa: King's College ja Marischal College. Koko Skotlanti oli pieni maa, ja se oli äskettäin, vuonna 1707, menettänyt omien asioidensa parlamentaarisen hallinnon. Ylämaa oli takavuosina kärsinyt vuosien 1715 ja 1745 jakobiittikapinoita seuranneista poliittisista ja sotilaallisista rajoituksista ja sortotoimenpiteistä. Lähiaikoina se oli kokeva kaupallista ja sosiaalipoliittista riistoa, kun maahantunkeutujat kehittivät lampaanhoitoa ja hirvenmetsästystä. Kansalliset johtajat yllyttivät klaaniensa jäseniä muuttamaan maasta.

Ulkonaiset olosuhteet eivät sido eivätkä määrää kirjallisia pyrkimyksiä, vaikka niillä saattaakin olla osaa niiden muotoutumiseen. Voimme otaksua, että James Macphersonia kannusti voimakas halu palauttaa isänmaansa mielestään menetetty loisto ja varmistaa itselleen kunniasija sen kirjallisuudenhistoriassa. Ollessaan vielä aivan nuori hän oli näkevinään hyvät mahdollisuudet näiden molempien tarkoitusperien toteuttamiseen.

Macpherson oli opiskellut Aberdeenin molemmissa yliopistoissa, ja hänen saavutuksensa antiikin klassikkojen tuntemuksessa olivat kiistattoman kunnioitettavia. Hän näyttää opiskelleen lyhyen aikaa myös Edinburghin yliopistossa. Hän varttui Badenochissa, lähellä Ruthvenissa sijaitsevia Hanoverin hallitsijasuvun kasarmeja. Nuo kasarmit oli perustettu taltuttamaan jakobiittikapinalliset. Macpherson saattoi olla tietoinen sekä Aberdeenin että Edinburghin nousevista kirjallisista kuuluisuuksista (James Beattie, David Hume, Adam Ferguson, Hugh Blair, John Home), ja pian hän sai tuttavia ja ystäviä kirjallisista piireistä. Macpherson puhui gaelia, ja näin ollen hänellä oli jonkinlainen tuntuma myös toiseen kirjalliseen perinteeseen.

Muinaistieteeseen ja historiaan kohdistuva mielenkiinto oli Skotlannissa elpynyt rajusti 1700-luvulla. Tästä on esimerkkinä sellaisten

kerääjien kuin James Watsonin ja Allan Ramsayn toiminta sekä John Macpherson Sleatilaisen tapaisten muinaisuutta ja kansanuskoa tutkivien historioitsijoiden työ. Epiikan alkuperä ja eeposteoria olivat ajan ilmapiirille ominaisia keskustelunaiheita. Motiivina oli otaksuttavasti uuden skotlantilaisen epiikan luominen: osoittautui, että siihen oli aineksiakin saatavilla.

James Macphersonin Ossianin laulujen julkaisemiseen johtavat tapahtumat ja niiden keskinäinen järjestys voidaan nopeasti luonnehtia pääkohdittain. Kun olemme laatineet tuon yleiskuvan, voimme tarkastella muutamien esiin nousseiden asioiden yksityiskohtia. Näihin lukeutuvat gaelilainen kirjallinen aines ja perinne, joihin Macpherson oli yhteydessä, ja epiikan teoriat, jotka olivat hänelle tuttuja.

Ylämaalainen, Katkelmat, Fingal ja Temora

Päätettyään yliopisto-opintonsa (1752 – n. 1756) Macpherson oli lyhyen aikaa kotiseudullaan Ruthvein köyhäinkoulun opettajana, mutta vuonna 1758 hänet pestattiin yksityisopettajaksi Edinburghiin. Samana vuonna hän julkaisi pitkähkön runoelman nimeltä The Highlander (Ylämaalainen). Lokakuulta 1759 on olemassa kirjallinen muistitieto, jonka mukaan Macpherson oleskeli yksityisoppilaansa kanssa Moffat-nimisessä rajakaupungissa ja tapasi siellä suositun näytelmäkirjailijan John Homen. Käydyssä kirjallisessa keskustelussa Macpherson viittasi useisiin kelttiläisen muinaisrunouden katkelmiin, jotka hänellä oli hallussaan, ja hänet taivuteltiin lukemaan käännöksinä muutamia niistä. Home oli sangen ihastunut käännöksiin, ja näytti niitä pian tämän jälkeen tohtori Hugh Blairille ja muille edinburghilaisille ystävilleen. Vuoden lopulla hän esitteli niitä ystävilleen myös Lontoossa, »missä niitä ihailtiin yhtä lailla».

Edinburghissa Macpherson esiteltiin pian Blairille, ja tämän sekä muiden innostamana hän julkaisi vuoden 1760 alussa teoksensa Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands (Ylämaasta kerätyn muinaisrunouden katkelmia; myöhemmissä yhteyksissä »Katkelmia»). Se sai varsin näyttävän vastaanoton. Kesäkuun 1760 Scots Magazine omisti käytännöllisesti katsoen koko kirjakatsausosastonsa siitä poimittujen näytteiden painamiseen. Heinäkuun numeron runousosastossa teoksesta otetuilla näytteillä ja runomukaelmilla oli merkittävä sija. Huhtikuussa 1760 runoilija Thomas Gray kirjoitti Walpolelle saamistaan kahden »katkelman» ennakkokappaleesta seuraavasti: »Olen niin hurmaantunut näihin ersiläisiin (ts. gaelilaisiin) runouden näytteisiin, etten voi olla tuottamatta sinulle sitä vaivaa, että hankkisit hieman lisätietoja niistä» (Toynbee – Whibley 1935, kirje 310). Myöhemmin hän kirjoitti Thomas Wartonille niiden »rajattomasta kauneudesta» sanoen Macphersonista: »Tämä mies on joko oikea runouden paholainen tai sitten hän on tuonut päivänvaloon aikojen kätkössä olleen aarteen» (ibid. II, 679–680).

Tällainen julkinen mielenkiinto, joka suu-

relta osin oli ystävällistä ja liehakoivaa, rohkaisi sekä Macphersonia että hänen edinburghilaisia ystäviään, etenkin Hugh Blairia. Tämä järjesti päivälliset yllyttääkseen Macphersonia etsimään lisää gaelilaisia runoja, myös epiikkaa, jonka olemassaoloon tämä oli viitannut julkaistuissa Katkelmissaan (Esipuhe V, VII, VIII). Tällaisen kannustuksen ja kulujensa kattamiseksi kerättyjen rahavarojen turvin Macpherson lähti elokuussa 1760 kuusiviikkoiselle keruumatkalle ja vielä toisellekin matkalle lokakuun 1760 lopun ja tammikuun 1761 alun välisenä aikana. Näillä matkoillaan hän kävi seuraavissa paikoissa: Perthshire, Argyllshire, Inverness-shire, sekä Skyenin, Pohjois- ja Etelä-Uistin, Benbeculan ja Mullin saaret. Matkoilta on säilynyt melkoisesti todistusaineistoa, joten meillä on tietoja monista hänen tapaamistaan ihmisistä ja jonkin verran myös hänen työskentelytavastaan sekä näillä matkoilla että Edinburghissa, missä hän työsti aineistoaan. Tämä hanke vei vuoden 1761 alkupuoliskolla suuren osan hänen ajastaan, ja saman vuoden joulukuun alussa julkaistiin eeppinen runoelma Fingal sekä Lontoossa että Edinburghissa. Reaktioita ja kannanottoja alkoi heti ilmestyä. Jo joulukuussa 1761 kiisteltiin teoksen eeposluonteesta, ja kiista jatkui englantilaisissa ja skotlantilaisissa aikakauskirjoissa suurimman osan vuotta 1762. Fingalista oli jo tammikuussa 1762 otettu toinen painos. Fingal-runoelman lisäksi julkaisu sisälsi joukon lyhyempiä runoja.

Voimme ehkä hieman kyynisesti todeta, että pian tämän jälkeen käynnistyi ossiaaninen tehtailu, johon kuuluu pitkä peräkkäinen sarja tieteellisiä tutkimuksia, syytöskirjelmiä, vastineita, parodioita, käännöksiä, uudispainoksia, kuvituksia ja erinäisiä sivutuotteita, esim. näytelmiä, oopperoita ja muuta musiikkia. Näitä on nyt riittänyt yli 220 vuoden ajan, viime aikoina sarjaan on liittynyt japaninkielinen käännös, joka julkaistiin ensi kerran vuonna 1971 (samana vuonna seurasi toinen painos) ja vuonna 1983 ilmestynyt uusi venäjänkielinen laitos.

Macphersonin toinen ossiaaninen eeppinen runoelma Temora, jonka lyhyempi versio oli sisältynyt jo Fingal-kokoelmaan, ilmestyi vuoden 1763 loppupuoliskolla. Siihen mennessä kotimainen kiinnostus oli alkanut laimeta ja aikalaisten arviointeja julkaistiin suhteellisen vähän. Macpherson lienee huolellisesti seurannut ajan merkkejä, sillä hän oli siirtymässä seuraavalle elämänuralleen, politiikkaan ja siirtomaatoimintaan. Hänen Ossianin lauluille omistautumistaan oli kestänyt eräin keskeytyksin neljä viisi vuotta, ja hän oli nyt 27-vuotias.

Macphersonin löytämä traditio

Macpherson oli väittänyt, että hänen Ossianin laulunsa – käyttääksemme hänen teoksistaan tuota nimeä, joka on sitkeästi säilynyt 1770-luvun alusta saakka – olivat käännöksiä hyvin varhaisten aikojen kelttiläisten bardien luomuksista; erityisesti mainittiin 200-luku jKr. Vieläpä Macphersonia vastustavat arvostelijatkin olettivat yleensä teosten pohjautuvan gaelilaiseen runouteen, mutta tämän pohjautumisen luonne oli epämääräi-

nen ja epävarma. Alkuperäislähteiden iästä kiisteltiin usein, ja toisinaan tämä johti äkkipikaisiin ja asiantuntemattomiin lausumiin, esimerkiksi tohtori Samuel Johnsonin väittäessä, ettei ollut olemassa sataa vuotta vanhempaa gaelilaista käsikirjoitusta.

Nykytieteen asioihin syvemmin perehtyneestä näkökulmasta voimme saada tasapainoisemman kuvan näistä kysymyksistä. On kuitenkin tehtävä huolellisesti ero nykyisten näkemystemme ja James Macphersonin otaksuttavien käsitysten välillä.

Ensiksikin on kiistatonta, että useiden vuosisatojen ajan on ollut olemassa suuri joukko gaelilaisia balladirunoja, joiden teemat ovat samantapaisia kuin Macphersonin käyttämät. Jotkut näistä balladeista oli liitetty Ossianiin ja hänen aikalaisiinsa tuona sankarien aikakautena, johon tämän runouden tapahtumat on sijoitettu. Tällainen balladirunous oli Macphersonin aikana suosittua ja laajalle levinnyttä, ja luultavasti hän oli tavannut sitä synnyinseudullaan Badenochissa.

Erityinen kiinnostus tähän runouteen syttyi kuitenkin luultavasti vasta kun Scots Magazine julkaisi vuonna 1756 erään kelttiläisen sankariballadin käännöksen. Tämä oli »Fraochin laulu», runoversio muinaistarinasta, joka itse asiassa ei kuulu ossiaaniseen tarustoon ja joka tavataan myös proosakertomuksena. Kertomus lienee peräisin 700-luvulta ja balladi 1300-luvulta (Meid 1967, xxv). Scots Magazinessa julkaistun version oli kuitenkin vasta hiljattain merkinnyt muistiin Jerome Stone, joka oli Dunkeldin koulunjohtaja ja kuoli 1757. James Macpherson oli vuoden 1758 lopusta vuoteen 1760 kotiopettajana Graham Balgowanilaisen perheessä lähellä Dunkeldia (Fenton – Palsson 1984), ja vuonna 1759 hän yhdessä oppilaansa kanssa vieraili Logieraitin pappilassa tavaten siellä luultavasti Adam Fergusonin, pappilan pojan. Ferguson lienee jossain määrin keräillyt ossiaanisia balladeja 1740-luvulla; sekä Perthshiressä että Edinburghissa hän on saattanut vaikuttaa merkittävästi sankarirunoihin kohdistuvan kiinnostuksen viriämiseen.

Samassa Perthshiren pitäjässä aloitti 1750-luvulla työnsä erittäin huomattava kerääjä, James McLagan. Hän oli kotoisin Ballechinista, noin kahdeksan mailin päässä Dunkeldista. Hän keräsi lähes 10.000 säettä ossiaanisia sankarirunoja, joukossa lukuisia toisintoja samoista teemoista. Dunkeldin presbyteerinen seurakunta vihki McLaganin papinvirkaan 1760. Tiedämme Macphersonin olleen McLaganin kanssa kirjeenvaihdossa 1760–61, ja hän mainitsee saaneensa tältä eräitä balladeja (Report 1805, liite, 153). Kun ajatellaan lukuisia muita uutteria 1700-luvun balladinkerääjiä (ks. Campbell 1872), niin osan heistä innosti työhön suoranaisesti ossiaaninen kynäsota, kun taas toiset olivat aloittaneet keräyksensä jo ennen Macphersonin julkaisuja. Muutamissa tapauksissa keräelmät ovat selvästi Macphersonin aikaa varhaisempia, esim. Alexander Popen 756 säettä, jotka tallennettiin vuoden 1739 tienoilla, Ardchonaillin käsikirjoitus vuodelta 1690 ja Dean Lismorelaisen kirja, joka on peräisin 1500-luvun alkuvuosikymmeniltä.

Tärkein näistä keräelmistä on ehdottomasti Dean Lismorelaisen kokoelma, joka si-

sältää yli 2600 säettä sankarirunoutta. Se on varhaisin skotlantilainen gaelilaisen sankarirunouden antologia, joskin vain osana yleisantologiasta. On vahvoja todisteita siitä, että tämä käsikirjoitus joutui vuonna 1760 James Macphersonin käsiin (Mackintosh 1947, 11–20, ja Malcolm Macphersonin antama tieto, Report 1805, liite, 92–94), ja voimme kiittää häntä sen lopullisesta säilymisestä. Deanin käsikirjoitus on tuon ajan »sihteerikäsialaa», ja hänen oikeinkirjoitusjärjestelmänsä oli omalaatuinen – ainakin gaelin kielen kannalta – ja se on aiheuttanut monenlaisia ongelmia myöhemmille julkaisijoille. Ei voida syyttää Macphersonia, ellei hän pystynyt lukemaan tätä käsikirjoitusta kovinkaan sujuvasti, kuitenkin sekä hän että hänen neuvonantajansa ovat saattaneet ymmärtää siitä kyllin paljon huomatakseen, että se sisälsi melkoisen joukon sankarirunoja. Hän on jopa saattanut uskoa, että se sisälsi sankarieepoksen tai runosarjan samasta eeppisestä teemasta. Tekstin tulkintaan liittyvät vaikeudet ovat saattaneet johtaa hänet turvautumaan mahdottoman käännöstehtävän asemesta omiin keinoihinsa. Silti on erittäin luultavaa, että Macphersonin eeposidea oli olemassa jo ennen kuin hän näki tämän hämärästi kuvastuvan »todisteen».

Laajemmassa perspektiivissä tarkasteltuna Deanin sankarirunojen kokoelma on kuitenkin suhteellisen myöhäinen ilmiö. Monet kirjan balladeista on sovitettu Skotlannin oloihin, vieläpä paikannimiä myöten. Muutamat niistä on ilmeisesti sepitettykin Skotlannissa, mutta suurempi osa kuuluu skotlantilais-irlantilaiseen yhteisperinteeseen ja on lähtöisin Irlannista. Edesmennyt George Murphy laati perusajoituksen näille varhaisemmille balladeille olettaen, että balladeista suunnilleen neljätoista oli sepitetty 1100-luvun paikkeilla, suunnilleen kaksikymmentäkolme 1200-luvulla, kymmenen 1300-luvulla, seitsemäntoista 1400-luvulla ja kuusi 1500-luvulla (Murphy 1953, 96–97). Jotkut näiden balladien teemat ja motiivit ovat sitä paitsi olleet muinaishistoriallisia jo 1100-luvulla, ja jotkut niistä saattavat todellakin olla peräisin ensimmäisiltä kristillisiltä vuosisadoilta elleivät kauempaakin. Toisaalta yksi Deanin kirjan balladeista on voitu kyllin luotettavasti osoittaa tunnetun 1400-luvun lopun skotlantilaisrunoilijan työksi, ja kokoelmassa voi hyvinkin olla sitäkin myöhäisempiä skotlantilaisia balladeja.

Ossianin laulujen lähdepohja

Tässä puheena oleva aines, jonka Macpherson äkkiarvaamatta löysi, on siis ikivanhaa, laajalle levinnyttä ja kestävää kirjallista perinnettä, jolla on juurensa myyteissä ja tarinoissa. Sitä viljelivät hartaasti ammattimaisen kirjallisen luokan edustajat, myöhemmin se säilyi kansanomaisen ja lopulta lukutaidottomien kulttuurin osana.

Myyteissä ja tarinoissa esiintyi sellaisia sankareita kuin Finn/Fionn (Macphersonin Fingal), Oscar, Oisin/Oisean (Macphersonin Ossian), Caoilte, Goll ja monia muita. He edustavat soturi- ja metsästäjä-eliittiä, jonka suhteet uuden uskonnon (kristinuskon) kannattajiin ovat vaikeat ja joka historian myö-

hemmässä vaiheessa joutui vastustamaan uusia maahantunkeutujia (viikinkejä). Balladien teemojen kirjo on laaja: taisteluja, sotia, metsästysretkiä, romantiikan pauloja, karkaamisia, petoksia ja vehkeilyjä, vastakkaisten järjestelmien (esim. pakanallisten sankareiden ja kristittyjen) keskinäisiä sovinnontekoja. Toisinaan niihin on sijoitettu lisä- tai sivuteemoja, kuten luonnonhavaintoja ja -kuvauksia tai paikannimien selitystarinoita. Niissä on verrattain yhtenäinen perusrakenne, johon voimme sijoittaa muutamia sankarisukupolvia, kilpailevia sukuja ja valtarakenteita sekä erinäisiä ulkopuolisia vihollisia. Suurin osa runoista pohjautuu varhaisiin gaelilais-irlantilaisiin myytteihin, legendoihin ja tarinoihin, ja monet luokitellaan käypään skotlantilais-gaelilaiseen perinteeseen kuuluviksi.

Ajan mittaan eräät näistä balladiteemoista saivat erityisen merkittävän aseman Skotlannissa, niiden joukossa viikinkeihin suunnatusta vastarinnasta kertova aihepiiri. James Macpherson tuntuu oivaltaneen balladiperinteen tämän näkökulman. Hänen kiinnostustaan siihen lujitti hänen muu asiaan liittyvä lukeneisuutensa ja hänelle luontainen pyrkimys hankkia Skotlannille huomattavampi sija tässä runoperinteessä.

Tiedämme pääpiirteittäin, millä tavoin Macpherson sovitti balladilähteitään ja yhdisti niitä laajempaan suunnitelmaansa, mutta hänen aikalaisensa eivät olleet tästä selvillä. Tässä sovittelussa tapahtuu mielenkiintoista kehitystä vuoden 1760 Katkelmista vuoden 1763 Temoraan. Katkelmien useat yksityiskohdat voidaan kytkeä gaelilaisiin balladeihin, vaikkei mikään niistä ole suoranainen käännös. Niinpä katkelma numero 6, jonka voi myöhemmin Fingalissa tunnistaa »Cracan neidoksi», pohjautuu kahteen gaelilaiseen balladiin, Cath Righ na Sorcha ja An Ionmhuinn. Katkelmat 6, 7 ja 8 viittaavat Oscarin kuolema -balladin teemaan, jota on käytetty täydellisempänä Temoran 1. kirjassa. Katkelma numero 14 perustuu osittain Garbh mac Stairn -balladeihin, jotka alunperin liittyvät varhaisiin irlantilaisten maahanmuuttoa käsitteleviin tarinoihin. Katkelma numero 15 ei perustu mihinkään alkuperäislähteeseen, mutta sitä käytettiin uudestaan Fingalissa.

Kun siirrymme Fingaliin, joka on pantu kokoon Macphersonin vuosina 1760–61 tekemien keräysmatkojen jälkeen, kelttiläisiä balladilähteitä käytetään laajemmassa mitassa ja yksityiskohtaisemmin. Macpherson käyttää juonen päälinjan kehittelyyn kahta balladia, Garbh mac Stairn ja Mànus. Tärkeimpien kohtausten muotoilussa hän on hyödyntänyt kolmea muuta balladia (Fingalin Norjan matkaa, Neidon balladia ja Ossianin kosintaa). Lisäksi hän käyttää suppeammin kolmea neljää muuta runoa, esimerkiksi Gollin ylistystä tyylillisenä esikuvana Ullinin sotalaululle, joka on kohdistettu Gaulille Fingalin IV kirjassa, tai ottaa balladista Sliabh nam Ban Fion joitakin nimiä ja muita yksityiskohtia VI kirjan metsästyskohtaukseen.

Samanlaisia todisteita gaelilaisten lähteiden käytöstä on myös lyhyemmissä runoissa, joita liitettiin näiden kahden eeppisen runoelman oheen täydentämään Ossianin lauluja. Loran taistelu on harvinaisen uskollinen esi-

kuvalleen Teanntach mhór na Féinne. Tässä tapauksessa tiedämme, että Macpherson sai kyseisen runon yhden version pastori James McLaganilta, mutta selvää on, että hän on käyttänyt myös sen muita versioita (Thomson 1952, 47). Runossa »Carthon» hän käsittelee etäisemmin lähdettään, Conlaoch-balladeja. »Carric-Thurassa» Lodan henki saa luultavasti osaksi kiittää luonnekuvastaan gaelilaista Muilgheartach-nimellä tunnettua noita-akkaa. »Darthulan» pohjana on Deirdren tarina, ja Calthon ja Colmal-runon taustana melko hämärästi balladit Dearg ja Conn mac an Deirg.

Ossianin »kääntäjän» tavoitteet

Kaikesta tästä voimme nähdä, että Macpherson oli kerännyt ja tutkinut hyvän joukon gaelilaisia balladeja ja käyttänyt hyväkseen joidenkin, luultavasti lukuistenkin, eri versioita. Näiden lähteiden käytön tarkempi analyysi osoittaa, että hän usein käsitti väärin joitakin kielellisiä yksityiskohtia tai arvaili epäselvien sanojen tai lauseiden merkityksiä. Se paljastaa myös, että hän muokkasi juonen yksityiskohtia omiin tarkoitusperiinsä sopiviksi, käytti gaelilaisten balladien eri puolia teostensa eri osissa, skotlantilaisti tai englantilaisti nimistöä ja toisinaan sepitti uusia nimiä tutuista gaelilaisista aineksista. Fingalissa hän nojautuu vankimmin gaelilaisiin lähteisiinsä, mutta Temoran I:n kirjan jälkeen hän ajautuu niistä jossain määrin irtaalleen. Mitään tästä ei pidettäisi epätavallisena tai moitittavana mielikuvitusteokseksi tunnustetussa luomuksessa. Macpherson oli kuitenkin lokeroitunut tilanteeseen, jossa hän oli omaksunut itselleen kääntäjän roolin, ja tämä oli alunperin mahdollistanut hänen äänensä kuuluville pääsemisen. Tämän vuoksi oli mahdotonta hylätä kyseistä asemaa, vaikka esiintyykin satunnaisia viitteitä, että hän halusi niin tehdä.

Vaikka molemmista eepoksista, erityisesti Temorasta, puuttuukin selkeyttä ja lujaa juonellista rakennetta, ei ole epäilystäkään, että Macpherson rakensi ne huolellisesti harkitun historiallisen suunnitelman varaan. Hänen varhainen eeppinen runoelmansa Ylämaalainen käsitteli skotlantilaisten ja tanskalaisten välistä sotaa, ja ennen kuin ryhtyi kirjoittamaan Fingalia ja Temoraa hän oli tutustunut paremmin viikinkiaiheisiin gaelilaisiin balladeihin. Tämä balladilaji oli kehittyneempää skotlantilaisessa kuin irlantilaisessa perinteessä. Hän vei tätä kehitystä vielä pitemmälle antaen pikemminkin Skotlannille kuin Irlannille johtoaseman koko ossiaanisessa tekstistössä. Tähän liittyi irlantilaisten esittämien historiaa koskevien väitteiden kiistäminen. Paljon Macphersonin aikaa myöhemmin on näytetty toteen, että keskiaikana irlantilaisten pseudohistorijoitsijoiden koulukunta rakenteli yksityiskohtaisen suunnitelman Irlannin historiaksi ensimmäisinä Kristuksen syntymän jälkeisinä vuosisatoina. Tässä kaaviossa ossiaaniset sankarit sijoitettiin 200-luvulle jKr., ja turvauduttiin kertomukseen Ossianin elämisestä erittäin korkeaan ikään, jotta hänet voitiin saattaa kosketuksiin myöhäisemmän Pyhän Patrickin kanssa. Macpherson tekee jatkuvasti

pilkkaa tästä Irlannin historian kaaviosta ja asettaa sen paikalle yhtä mielikuvituksellisen rakennelman, jossa mahtiasema annetaan Skotlannille. Tämän uuden »historiansa» hän koosteli johdannoissaan ja alaviitteissään saaden aikaan taidokkaan petoksen, puolitotuuksien ja vihjeiden kudelman.

Macpherson pyrki täten ylistämään Skotlantia ja etenkin ylämaata, joka tuohon aikaan oli tunnetusti moraalisen ja psykologisen tuen tarpeessa. Tämä on myös saattanut olla pyrkimyksenä hänen yrittäessään luoda alkuperältään gaelilaiseksi väitettyä epiikkaa, vaikka tässä törmäämme jälleen tuohon isänmaallisten motiivien ja henkilökohtaisen turhamaisuuden ynnä kunnianhimon yhdistelmään, joka on niin tunnusomainen hänen varhaisille töilleen.

Epiikan teorioiden vaikutus

Macphersonin eeppisten tavoitteiden tausta on jokseenkin selkeästi hahmoteltavissa. Miltonin eepokset olivat antaneet uuden sysäyksen tämän lajin tutkimiselle, samoin myös Popen käännökset Iliaasta (1720) ja Odysseiasta (1726). Myös Voltaire oli vuonna 1726 julkaissut eeppistä runoutta käsittelevän esseensä (Essai sur la poesie epique de toutes les nations). Macphersonin kiinnostuksen epiikan teorioita kohtaan herätti ensimmäisenä Thomas Blackwell, joka oli hänen opettajiaan Aberdeenin yliopistossa ja jonka Enquiry into the Life and Writings of Homer oli julkaistu vuonna 1735. Äskettäin ilmestyneessä tutkimuksessaan Epic Tradition and Innovation in James Macpherson's Fingal Josef Bysveen painottaa sekä Blackwellin että Macphersonin vaatimusta sankarihengen ja ihmetekojen tärkeydestä epiikassa. Näin ollen hän otaksuu, että Macpherson toteutti käytännössä Blackwellin teorioita »keksiessään Fingaliin suunnitelman, johon sisällytti jalojen pakanoiden sankariaikakauden. Tuolla kaudella ihmisen hengissä säilyminen riippui suoranaisesti ympäristöolosuhteista. Blackwellin teorian mukaan tämä on »kannustin sankaritekoihin» (Bysveen 1982, 54). Kirjoittaessaan Ylämaalaisen Macpherson oli ollut hänen oppilaanaan. Vuosina 1760–61 hän mahdollisesti oli hedelmällisessä yhteistyössä Hugh Blairin kanssa. Voimme otaksua, että molemmat miehet vaikuttivat osaltaan Katkelmien esipuheen laatimiseen, kuten Blair paljon myöhemmin väittikin (Report 1805, liite, 57–58). Blairin myöhäinen selostus varmistaa ainakin sen että Fingalin kirjoittamisen aikoihin miehet keskustelivat usein keskenään:

> Kun hän talvella palasi Edinburghiin runoaarrelasteineen, hän majoittui aivan asuinpaikkani alapuolella sijaitsevaan taloon Blackfriar's Wyndin päässä ja ahkeroi kääntäen gaelista englantiin. Tapasin hänet varsin tiheään: tämän tästä hän selosti minulle edistymistään ja usein päivällisellä luki tai lausui ulkoa osia siitä mitä oli päivän mittaan kääntänyt (ibid., 59).

Blairilla ja Macphersonilla oli vielä eräs yhteinen kirjallinen taustatekijä, virallinen Raamatun käännös. Epäilemättä he olivat tutustuneet myös William Lauderin aikaansaannoksiin, tämä kun oli näet sepittänyt ns.

alkutekstit Kadotetulle paratiisille. He ovat saattaneet hyödyntää myös William Hogarthin ja Edmund Burken 1750-luvulla kehittelemiä ylevän ja kauniin käsitteitä koskevia ajatuksia.

Kun vertaamme Fingalin alaviitteitä Blairin myöhäisemmän teoksen Dissertation sisältöön, voimme havaita tekijöillä olevan yhteisiä ajatuksia. Blair tekee jatkuvasti vertailuja Homerokseen ja Vergiliukseen, ja Macpherson puolestaan lainaa alaviitteissään Aeneista, Drydenin klassisten teosten käännöksiä ja Iliasta (esim. Macpherson 1762, 22, 23). Macpherson antaa ymmärtää vertaavansa »käännöstään» tietoisesti klassiseen epiikkaan. Esipuheensa alussa hän kirjoittaa:

> Lukuisat ylämaan ja saarien herrasmiehet antoivat minulle kaiken vallassaan olevan avun, ja heidän ansiostaan kykenin täydentämään eeppisen runoelman. On arvostelijoiden tehtävä tutkia, missä määrin se vastaa eepokselle asetettavia sääntöjä. Minun tehtäväni on vain saattaa se lukijan eteen sellaisena kuin olen sen löytänyt - - - (Macpherson 1762, 4).

Ja hänen viimeinen alaviitteensä runoelmaan kuuluu seuraavasti:

> Parhaat kriitikot myöntävät, että eeppisen runoelman pitäisi päättyä onnellisesti. Tämän säännön on sen aineellisimmassa ilmenemismuodossa ottanut varteen kolme täydestä syystä palvottua runoilijaa, Homeros, Vergilius ja Milton; en kuitenkaan käsitä, millä tavoin se tapahtuu, heidän runoelmiensa loppuratkaisut saattavat mielen melankolian valtaan. Yksi jättää lukijansa hautajaisiin, toinen sankarin lopullisesti kuoltua, kolmas asuttamattoman maailman autioihin näkymiin (Macpherson 1762, 85).

Macpherson jatkaa lainaamalla Homerosta Popen käännöksenä, Vergiliusta Drydenin käännöksenä sekä Miltonia. Kaikki tämä on alaviitteenä Fingalin viimeiseen kappaleeseen, joka kuuluu seuraavasti: »Levittäkää purje, sanoi Morvenin kuningas, ja tavoittakaa Lenasta puhaltavat tuulet. – Me nousimme aalloille lauluin ja syöksyimme riemuiten valtameren kuohujen halki». Voimme verrata tähän Blairin loppukappaletta koskevia huomautuksia:

> Runoelman loppu on ankarasti sääntöjen mukainen ja joka suhteessa ylevä ja miellyttävä. Kiistelevien sankareiden sopiminen, Cuthullinin lohdutus ja toiminnan kruunaava yleinen onnellisuus tyynnyttävät mieltä sangen suotuisalla tavalla muodostaen pääsyn mielenkuohusta ja sekasorrosta täydelliseen rauhaan ja tyyneyteen, mikä on arvostelijoiden vaatimus eeppisen teoksen soveliaaksi päätökseksi (Macpherson 1797, 214).

Nämä kaksi miestä olivat liittyneet yksiin – millaiseksi sitten määrittelemmekin kummankin osuuden asiaan – esitelläkseen kirjalliselle maailmalle skotlantilaisen eepoksen. Oli selvästikin aikomus, että sen laajuutta, muotoa ja tyyliä voitaisiin pitää muiden maiden ja aikojen suurten eeppisten saavutusten vertaisina ja että sen sisällyksen tulisi vastata Macphersonille tuttuja, eepokseen kohdistuvia teoreettisia odotuksia. Tietty naiivius ja vilpillisyys jäi kuitenkin leimaamaan tyypillisesti sovellettua kehäpäätelmää: eepos vaatii sitä ja sitä; uusi teos osoittaa juuri sellaisia piirteitä; siispä uusi teos on kiitettävää epiikkaa. Silti operaation uskaliaisuus ja mittakaava olivat vaikuttavia.

Ossianin laulut ja Kalevala

Alkuperäisillä gaelilaisilla balladeilla olisi toisenlaisissa oloissa saattanut olla aivan erilaiset mahdollisuudet olla viimeisteltyä kirjallisuutta, etenkin alkuperäiskielellään. Kävi kuitenkin niin, etteivät ne saavuttaneet tuota huippukohtaansa enempää Skotlannin kuin Irlanninkaan gaelin kielellä. Kun Dean Lismorelainen 1500-luvun alussa keräsi sankariballadeja, ne olivat vain eräs tavulukuun perustuvien mitallisten runojen alalaji. Hän näkyy ottaneen mukaan sellaisia esimerkkejä kuin sattui käsiinsä saamaan, ja hänen käsikirjoituksessaan on tuskin lainkaan tällaisten balladien yhteen ryhmittelyä: sivujen 3 ja 294 väliin sijoittuu yli kaksi tusinaa sankarirunoa, niistä korkeintaan kolme lähekkäin ryhmiteltynä. Vuosisataa myöhemmin on vuorossa Duanaire Finn, joka on ensimmäinen erityisesti Irlannin sankariballadeja sisältävä kokoelma, ja sekin on vain kyseisen aineksen keräämistä, ei järjestämistä eikä uudelleen muotoilua. Ei myöskään ossiaanisia tarinoita sisältävää 1100-luvun taidokasta proosa- ja runokokoelmaa nimeltä Acallam na Senórach ollut valettu epiikan kaavaan.

Skotlannissa on vallitsevana pyrkimyksenä halventaa Macphersonin teosta tai hylätä se virheellisenä, vailla vakavia tarkoitusperiä olevana, häpeällisenä petkutuksena. Tämä on ainakin osittain teoksesta käydyn kynäsodan seurausta, ja on väitetty, että jotkut tämän kiistan rivit kirjoitettiin poliittisista tai etnisistä syistä (ks. Saunders 1894, 185 jss. ja Hook 1984). Jo varhaisessa vaiheessa Macpherson samastettiin Englannissa vihattuun Buteen, poliittisen patronaattioikeuden alullepanijaan ja skotlantilaisten sukusuosinnan vertauskuvaan. Ei voida kieltää, että Macphersonin toiminta oli huijausta, mutta sillä oli myös vakavasti otettavia taiteellisia tarkoitusperiä, ja ainakin joitakin sen tuloksia on arvioitava sen laaja-alaisen ja syvällekäyvän vaikutuksen kannalta. Tämä vaikutus ylitti helposti kielelliset ja eri taiteenlajien väliset rajat innoittaen englanniksi, ranskaksi, saksaksi ja monella muullakin kielellä kirjoittavia tiedemiehiä ja kirjailijoita, tuoden uusia virikkeitä musiikkiin ja kuvataiteisiin.

Erinomainen vertailukohta on Kalevalan vaikutus. Macphersonin ja Lönnrotin teosten välillä on koko joukko rinnakkaisuuksia ja vastakohtia, jotka voivat olla valaisevia. Molempien miesten taustana oli klassinen koulutus, ja näin ollen he jossain määrin tunsivat klassista eeposkirjallisuutta, jonka tason tavoittamiseen Macphersonkin uhrasi melkoisesti vaivaa. Molempien ulottuvilla oli muinaista runoperinnettä, joka kuului kansalle, jonka naapurivallat ja toisenlaiset kulttuuriperinteet olivat poliittisesti ja yhteiskunnallisesti jättäneet pahasti alakynteen. Lönnrot syventyi tuohon runoperinteeseen paljon vakavammassa mielessä kuin Macpherson ja hänen omistautumisensa sille kesti paljon kauemmin: Macphersonin enintään viittä vuotta vastaan voimme asettaa Lönnrotin kolmisenkymmentä vuotta kestäneen osallistumisen varhaiselta 1820-luvulta aina Kalevalan toisen laitoksen julkaisemiseen vuonna 1849. Viimeksi mainittu ero selvittää suureksi osaksi muita huomattavia vasta-

kohtaisuuksia noiden kahden miehen työskentelytavoissa: Lönnrot käytti alkuperäislähteitään yksityiskohtaisesti ja perinpohjaisesti sijoittaessaan ne suunnitelmaansa ja ryhmittelyynsä, kun taas Macpherson poimi balladiaineksia satunnaisesti ja impressionistisesti.

Sankarirunouden alkuperä

Ehdottomasti mielenkiintoisimmat yhtäläisyydet näyttävät liittyvän vanhan sankari- ja balladiperinteen esiintymiseen molemmissa yhteiskunnissa (kun Skotlannin ja Irlannin gaelilaisväestöt luetaan nyt samaksi yhteisöksi) ja tämän runoperinteen siirtymiseen kirjalliselta eliitiltä lukutaidottomalle väestölle. Kirjallisen tradition pohjana on molemmissa tapauksissa myös suullista perinnettä, joka ulottuu ensimmäisille kristillisille vuosisadoille ja epäilemättä kauemmaksikin. Sikäli kuin asiaa ymmärrän, kalevalaisen runouden syntyyn ja leviämiseen liittyy tärkeänä pappisluokan osuus, tämä tuo kuvaan mukaan dominikaanisen veljeskunnan. Samoin voimme lukea munkit osallisiksi eräiden gaelilaisten balladien ja erityisesti 1100-luvun Acallamh-kokoelman syntyyn. Heillä oli 1000- ja 1100-luvuilla rooli myös tuon Irlannin pseudohistorian laatimisessa, joka muiden seikkojen ohella myötävaikutti ossiaanisten sankarien historialliseen sijoittamiseen. Kuuluisa huomautus, joka on lisätty 1100-luvun Leinsterin kirjan kertomusten luetteloon, on tulkittu: »Ei ole oikea *fili* ['oppinut tutkija-runoilija'] se joka ei saata kaikkia kertomuksia yhteensopiviksi ja samanaikaisiksi.»

En usko meidän riittävästi ymmärtävän niitä kehityskulkuja, joissa sankarirunous myöhemmin siirtyi suullisen perinteen ylläpidettäväksi. Voimme olettaa tämän sankariperinteen aineksia olleen jatkuvassa suullisessa kierrossa viimeisen vuosituhannen ajan tai kauemminkin. Luullakseni emme kuitenkaan voi väittää, että balladien nimenomainen alkuperä olisi suullisissa käyttöyhteyksissä. Niissä on liian selvästi kirjallisen muodostelun jälkiä, ajattelemmepa sitten niiden mitallista rakennetta, kirjallisväritteistä sanastoa tai niistä heijastuvia henkisiä asenteita, mm. suhtautumista kirkkoon. Ja olemmekin, kenties varomattomasti, myöntäneet tekijänoikeuksia historiallisille runoilijoille, joista mainittakoon Ailein Mac Ruaidhri ja kuuluisimpana Giolla Mac an Ollaimh, 1400-luvun lopun skotlantilainen runoilija. Tästä saammekin kenties tärkeän vihjeen sankariballadikokoelmien karttumiseen. Irlantilaisissa käsikirjoituksissa näyttää yleisemminkin olleen voimassa sopimus, ettei sankarirunoja lueta kirjoittajiensa tiliin. Tämä sopimus koskee selvästi Duanaire Finniä. Vastaus kysymykseen, kuinka sankariballadit siirtyivät suulliseen repertoaariin, saattaa piillä osaksi ammattimaisten runoilijadynastioiden sulautumisessa muuhun väestöön (ks. Murphy 1953, 38 jss.) ja osaksi tämän kirjallisuudenlajin asteittaisessa väljähtymisessä ja sen leviämisessä vaeltelevien bardien ja runonlaulajien välityksellä. Irlannissa ja Skotlannissa tällaisista seurueista käytetään yleisesti nimitystä Cliar Sheanchain, ja niistä on

tietoja Skotlannin Spey-joen rannoilta vielä 1600-luvun lopulta.

Mikä sitten lieneekin vastaus tähän tärkeään kysymykseen, on selvää, että Macphersonilla oli jonkinlainen näkemys eeppisen perinteen hajonneista osasista. Hän teki vakavissaan joskin hätiköiden yrityksen koota ne takoakseen ne eeppiseksi rakenteeksi. Tällä taonnaisella ei kenties ole Sammon monimutkaista kauneutta, mutta se jätti häviämättömän jäljen 1700- ja 1800-lukujen Eurooppaan.

(Suomennos Saima-Liisa Laatunen)

Kirjallisuus

Blackwell, Thomas An Enquiry into the Life and Writings of Homer. London 1735.

Blair, Hugh A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal. London 1763.

Bysveen, Josef Epic Tradition and Innovation in James Macpherson's Fingal. Uppsala 1982.

Campbell, J.F. Leabhar na Féinne. London 1872.

Fenton, A. & Palsson, H. The Northern and Western Isles in the Viking World. Edinburgh 1984.

Hook, Andrew »Ossian» Macpherson as Image Maker. The Scottish Review 36. Glasgow 1984.

Macpherson, James The Highlander. A Poem in Six Cantos. Edinburgh 1758.

– Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland. Edinburgh 1760.

– Fingal. An Ancient Epic Poem. London 1762.

– Temora. An Ancient Epic Poem. London 1763.

– The Poems of Ossian, Vol. 2. Edinburgh 1797.

Mackintosh, Donald T. James Machpherson and the Book of the Dean of Lismore. Scottish Gaelic Studies 6:1. Oxford 1947.

Meid, Wolfgang (ed.) Táin Bo Fraích. Dublin 1967.

Murphy, Gerard Duanaire Finn, Vol. 3. Dublin 1953.

Report to the Highland Society of Scotland. Edinburgh 1805.

Saunders, Bailey The Life and Letters of James Macpherson. London & New York 1894.

Stokes, Whitley & Windisch, E. Acallam na Senórach. Irische Texte, Vierte Serie, 1. Heft. Leipzig 1900.

Thomson, Derick S. The Gaelic Sources of Macpherson's 'Ossian'. Edinburgh 1952.

Toynbee, P. & Whibley, L. The Correspondence of Thomas Gray. Oxford 1935.

Tulos

MATTI KUUSI

Eeppiset runoketjut Kalevalan perustana

Julius Krohn, maantieteellis-historiallisen tutkimussuunnan aloittaja folkloristiikassa, syntyi Viipurissa 19.5.1835. Hänen pääteoksensa »Suomalaisen kirjallisuuden historia. I. Kalevala» valmistui 1885. On siis sekä 150- että 100-vuotismuisto perustelemassa sitä, että lähestyn kansanomaisen eeposkehityksen ongelmaa Julius Krohnin näkökulmasta.

Samoin kuin Elias Lönnrotia inspiroi Kalevalan sommitteluun Homeroksen esimerkki, samoin Julius Krohn sovelsi Kalevalan tutkijana Homeros-tutkimuksen malleja. Hänen klassinen teoksensa päättyy lukuun »Yhtenäisten sankarirunoin synnystä ylimalkaan». Referoituaan Wolfin, Lachmannin, Nitzschin ja Gautierin käsityksiä Krohn antoi etusijan Heymann Steinthalin teesille, että yhtenäiset sankarirunoelmat ovat paitsi aineksiltaan myös kokonaishahmotukseltaan kansanrunoutta. Vaikka jokainen runo alunperin on yksilön luoma, jokainen kuulija voi muotoilla sitä omaan suuntaansa. Kansanrunous on jatkuvan kansanrunoilun prosessi.

Krohnin kehitysmalli

Steinthal oli artikkelissaan (1868, 11–12) erottanut kolme epiikan perusmuotoa: 1) erillisrunon, joka esittää tietyn myytin tai tapahtuman, torjuen toiset runot yhteydestään, 2) runoketjun, joka kertoo samasta sankarista sarjan erillisiä tapahtumia ja 3) orgaaniseksi kokonaisuudeksi kiteytyneen eepoksen, sellaisen kuin Homeros, Nibelungenlied, Rolandin laulu ja Kalevala.

Julius Krohn kiisti Steinthalin väitteen, ettei kansanepiikassa yleensä siirryttäisi perusmuodosta toiseen ja että vain »kansan koko runohengen perinjuurinen mullistus» voi johtaa erillisrunojen tai runoketjujen hylkäämiseen ja yhtenäiseepoksen luomiseen. Hän kirjoitti:

Meillä suomalaisilla on se suuri onni, että kansamme on saanut luoduksi yhden maailman harvoista yhtenäisistä eepoksista; meillä on sen ohessa vielä sekin onni, että tuhansissa toisinnoissamme on säilynyt tämän eepoksen syntymisen historia. Niiden kautta on meillä yksin tilaisuus ja mahdollisuus ratkaista kysymys yhtenäisten ee-

posten synnystä todellisten, epäilemättömien seikkain perustuksella (Krohn 1885, 579).

Julius Krohn oli muotoillut oman teoriansa kehitysopin pohjalta: alussa oli kaikkialla vain erillisiä pikkulauluja, mutta – toisin kuin Steinthal uskoi – juuri niistä kasvoi laajempia kokonaisuuksia, joko siten että laulaja venytti laulua toisista runoista lainatuilla aineksilla, tai siten että laulut sulautuivat toisiinsa pitemmiksi runoiksi tai pienoiseepoksiksi. Varsinainen eepos syntyy vasta, »kun taruin ja lauluin runsaudesta kohoaa yksi semmoinen, joka sisältää kyllin suurenmoisen ja tärkeän sankarityön, vetääksensä yli muiden kansan huomion puoleensa ja voidaksensa tulla keskustaksi. Meillä on Sampojakso semmoiseksi tekeytynyt; siksi kaikki muut runot pyrkivät pyrkimistään sen yhteyteen, vaikka vielä ovat hyvin erilaisella liittymisen asteella. Se on vaikuttanut niinkuin valtava veden-napa, joka vastustamattomalla voimalla nielee kaikki, mitä sen läheisyyteen sattuu» (Krohn 1885, 581).

Krohn tähdensi kehitysprosessin miltei sokeaa mekaanisuutta. Vaikka laulajalla yleensä on pyrkimys toistaa kuulemansa runo sellaisenaan, muistin hataruus ja väärinkäsitykset jouduttavat runon kehitystä. Keskeisen sankarin yhteyteen liitetään tekoja ja tapahtumia, jotka alkujaan kuuluivat muihin yhteyksiin. Laulajalla on halu jatkaa vaikuttavaa runoa, ja helposti löytyy jokin aihelmaan loogisesti sopiva jatkoaihelma. Säilyttävien runonlaulajien joukossa saattaa joskus olla tavallista lahjakkaampia laulajia, joilla on kyky kartuttaa perinnettä.

Aivan uusia lauluja Julius Krohn päätteli, Steinthaliin yhtyen, syntyneen vain ylen harvoin, »kansanhengen kiihtymisen hetkinä». Sellaisia innoittavia vaiheita saattoivat hänen mielestään olla suomalaisten muutto Suomeen ja myöhemmin osallistuminen varjagien valtakunnan perustamiseen ja Bysantin retkiin.

Krohnin kehitysusko huipentui otaksumaan, että jollei naapurikansojen paine ja uuden ajan sivistys olisi keskeyttänyt »koneentapaista» koko runoston integroitumisprosessia, eepos olisi ilman Lönnrotiakin kehittynyt yhä yhtenäisemmäksi ja täydellisemmäksi.

Sampo-eepoksen arvoitus

Väitöskirjassani Sampo-eepos (1949) esittelin yksitoista teoriaa, jotka Suomessa oli rakennettu vastaukseksi Kalevalan ja Julius Krohnin virittämään kysymykseen: onko tiettyjen sankarirunojen esiintymistä laajojen eeppisten kokonaisuuksien puitteissa pidettävä alkuperäisenä, suhteellisesti varhaisena vai myöhäisenä ilmiönä? Kävi selville, että romantiikan alkueepos-näkemystä olivat 1800-luvulla seuranneet (mm. Julius Krohnin) koostumisteoriat, niitä 1910-luvulta alkaen jälleen yhtenäiseepos-teoriat, mutta viime vaiheessa uudelleen koostumisteoriat. Kansanperinteen kehityksessä ilmenee kiistattomasti sekä erillisrunojen ketjuuntumista että kokonaisuuksien hajoamista, mutta kiistanalaiseksi oli jäänyt, kumpi trendi vaiko

molemmat olivat ominaisia runojen syntyajan muutosprosesseille.

Väitöskirjassani käsittelin 41 762-säkeisen samporunoaineiston ja jaottelin sen 33 redaktioksi ja 48 erillistoisinnoksi, jotka näyttivät palautuvan kolmeen kantaredaktioon. Kun niissä jokaisessa näytti olevan aineksia viidestä eri muinaisrunosta, Maailmansyntyrunosta, Sammontaontarunosta, Sammonryöstörunosta, Kilpakosintarunosta ja Kultaneidosta, rohkenin päätellä mainittujen runojen muodostaneen jo ainakin »suomalais-karjalaisella yhteisajalla», ennen Pähkinäsaaren rauhaa 1323, eeppisen runosikermän, josta sitten Karjalassa muotoutui kiinteä kosintaeepos ja Länsi-Suomessa kaksi juoneltaan yhteenkuuluvaa runojaksoa.

Ryhtymättä itseäni 35 vuotta nuoremman tutkijan vastaväittäjäksi totean, että liiasta laajuudesta soimatun Sampo-eepoksen olennaisin virhelähde on ainespohjan suppeus: vasta Inkerin ja Viron vastaavien runojen, kansainvälisen motiivi- ja aihekaavataustan sekä muiden perinnelajien huomioonotto oikeuttaisi yleistäviin päätelmiin Savo-Karjalan runoepiikan kehityshistoriasta. Myöhemmissä tutkielmissa ja »Kirjoittamattoman kirjallisuuden» yleisesityksessä (Suomen kirjallisuus I) olen pyrkinyt tarkentamaan kuvaa.

Kokoan seuraavaan katsaukseen tärkeimmät eri samporunojen yhteenkuuluvuutta tukevat havainnot.

Maailmansyntyrunon ytimenä on kansainvälinen myytti munasta, jonka särkyessä taivas, maa, aurinko, kuu ja tähdet muodostuvat. Viron, Inkerin ja Karjalan redaktiot polveutuvat yhteisestä kannasta. Vain Karjalassa runon johdantona on kuvaus Väinämöisen syntymästä, siitä miten hänet ammutaan mereen, missä hän ajelehtiessaan muotoilee merenpohjasta luotoja ja syvänteitä ja nostaa polvensa mättääksi tai saareksi, pesintäpaikkaa etsivän linnun tyyssijaksi. Vienan Karjalassa runo jatkuu Sammon taonnalla ja ryöstöllä, kun taas Suomen Karjalassa Maailmansyntyruno on yleensä oma itsenäinen kokonaisuutensa.

Karjalan Väinämöis-redaktiot ovat selvästi myöhempää rakennetta kuin Viron ja Inkerin »luomisruno», jossa peruselementteinä ovat vain meri, lintu, mätäs meressä sekä kova tuulenpuuska, joka vieräyttää munan mereen. Kuitenkin myös eteläisissä redaktioissa on kiintoisia eeppisiä liittymiä.

Kreikanuskoisten inkeroisten Luomisrunossa pääskynen lentää, sitten kun tuuli on vieräyttänyt sen munat mättäältä mereen, sepän pajaan ja taottaa haravan, jolla se haravoi merestä taivaanvaloiksi muuttuvat munan osat. Vienan Karjalassa merenpohjan haravointi kuuluu yleensä Sampojakson yhteyteen, mutta sen tarkoituksena on milloin Väinämöisen, milloin kirjokannen etsintä merestä, tai sammon taontaan liittyy kuvaus, miten Väinämöinen haravoi Ilmarisen takomalla jättiläisharavalla merestä ruodonpalan ja valmistuttaa siitä kanteleen. Kyseessä on myyttiaihelma: kulttuuriheeros hankkii luomistöidensä aineksen alkumeren pohjasta. Siitä, kuka haravoi mitä ja missä tarkoituksessa, ei tutkimus ole vielä päässyt selville. Haravan takoja on mitä todennäköisimmin ollut seppä Ilmarinen.

Virossa, Kuusalun seuduilla lintu hautoo munansa poikasiksi ja jaottelee ne eri tehtäviin: yhdestä tulee seppä, joka takoo valjaita, kirveitä ja veitsiä ynnä vihdoin kullasta emännän.

Inkerin luterilaiset ja paikoin myös savokarjalaiset ovat laulaneet pääskysestä, joka pesii laivan keulaan. Kun muna laivan kallistuessa vierähtää veteen, syntyy saari ja saarelle neito, jota monet käyvät kosimassa. Kuvauksella tuskin on, toisin kuin Julius Krohn arveli (1885, 389), yhteyttä Sammonryöstörunoon. Vain saaren synty -aihelma toistuu niin usein ajelehtivan Väinämöisen yhteydessä (Kuusi 1949, 160), että tätä Maailmansyntyrunon loppuratkaisun muunnelmaa on houkutus pitää saman kosmologisen myytin etäispäätteenä.

Karjalan Maailmansyntyrunon taustalla näyttäisi olevan varhaista syntyepiikkaa, jossa sankarien roolisuhteet vain osaksi vastaavat säilyneen valtaedustuksen suhteita. Niinpä Iso tammi kytkeytyy Maailmansyntyrunoon kahdessa täysin omalaatuisessa etelävienalaisessa toisinnossa (SKVR I 35 ja 47) samoin kuin eräässä virolaisessa redaktiossa.

Sammontaontaruno on verraten harvinainen runo: luoteisvienalaiset runonlaulajasuvut Perttuset, Maliset, Kettuset, Karjalaiset ym. esittävät sen yleensä siltana Maailmansyntyrunosta Sammonryöstörunoon: Väinämöinen ajelehtii Pohjolaan, Pohjan akka kuulee hänen itkunsa ja vaatii häneltä kotiinpaluun ehtona sammon takomista, jolloin Väinämöinen joko takoo itse sammon tai käy houkuttelemassa Ilmarisen sijaisekseen. Sammon taontaa ei juuri koskaan tavata itsenäisenä runona, ja se puuttuu tyyten Suomen Karjalan, Aunuksen ja eteläisten runoalueiden parhaidenkin laulajain repertoaarista.

Uhtuan ja Akonlahden laulajien mukaan sammon vaatimus johtaa siihen, että Väinämöinen teettää haravan, etsii sillä ruodonpalan meren pohjasta ja valmistuttaa kanteleen, jota soittaa.

Muutama Sammon taonnan aihelma: kuvaus miten emäntä aamuvarhaisella lakaisee pirtin ja vie rikat pihalle, Väinämöisen avunhuuto, Ilmarisen esittely taivaan takojana sekä merenpohjan haravointi, tavataan myös Vienan ulkopuolella muissa yhteyksissä. Ilmeisestikään ne eivät ole lähtöisin luoteisvienalaisen Sammontaontarunon tapaisesta sepitteestä, vaan jostakin varhaiskantaisemmasta syntyrunojen kerrostumasta.

Sammontaontarunon tärkein rinnakkaisesiintymä on ansiotyökosintaan kuuluva vaatimus, että kosijan on saatava sampo valmiiksi, tuotava kirjokansi tai jotakin vastaavaa. Kiimasjärven redaktiossa tämä on ainoa, aunukselais-laatokankarjalaisessa Hiidestä kosinnassa viimeinen ja ratkaiseva ansiotyö. Eräissä muissa Karjalan redaktioissa, joista tämä ansiotyö puuttuu, on ratkaisevana suuren hauen tuonti Tuonelan joesta. Hauen tilalla on mahdollisesti aikaisemmin ollut sampi tai sampohauki. Karjalaisten sisarheimolla inkeroisilla on Ison tammen redaktio, jonka lopussa veli salvaa tammen muruista ihmeellisen saunan, jota nimitetään Kirjamon kirkoksi. Sittemmin sauna ryöstetään, viedään veneeseen.

Sammon hämärtyessä on sen taonnasta kertova runo joutunut monensuuntaisen uu-

delleensepityksen kohteeksi. Merkittävää on sen säilyminen vienalaisen Maailmansyntyrunon jatkona tai muiden kosmologisten aiheiden yhteydessä. Vaikka esimerkiksi sampo → sampi → hauki -teoria on pikemmin arvaus kuin todennäköisyys, on kiistatonta, että nimenomaan ansiotyökosinnalla on ollut keskeinen osuus sampotarun liukenemisessa.

Sammonryöstörunoa voi pitää eeppisen sarjan keskuksena. Se on säilynyt jopa Skandinavian metsäsuomalaisilla, sen katkelmia on tavattu lännempää kuin muiden samporunojen osia, ja sen yleisjuoni on säilynyt kiinteämpänä kuin Maailman synnyn ja Sammon taonnan.

Vain Maliset ja Perttuset kertovat erillisestä ryöstöretkestä, joka tehtiin taontaretkeltä palattua. Monin verroin yleisemmän laulutavan mukaan sampo ryöstettiin välittömästi taonnan jälkeen.

Erittäin yleisesti kietoutuvat toisiinsa Laivaretki-eepos ja Sammon ryöstö. Johdantona on kuvaus veneen veistosta, sen yhteydessä Vipusen luona tai Tuonelassa käynnistä, vanhojen ja nuorten soudusta, isosta hauesta ja kanteleen valmistamisesta ja soitosta. Esimerkiksi kolmenlaisten vesien laskeminen ja Pohjan porttien näkyminen tavataan useammin Laivaretki-runossa kuin Sammon ryöstön menomatkan yhteydessä, mihin sen yleensä katsotaan ensisijaisesti kuuluvan. Kanteleen soitto päättyy kuulijain nukutukseen mm. Vienan Martiska Karjalaisen ja Jyrki Kettusen Sammonryöstörunossa, mutta myös muutamissa laatokankarjalaisissa Laivaretken toisinnoissa. Runojen sulautuessa toisiinsa on sampo paikoin tulkittu laivaksi tai kanteleeksi.

Niissä Etelä-Vienan ja Laatokan Karjalan redaktioissa, missä ansiotyökosinta huipentui sammon taontaan, kirjokannen tuontiin tms., sankari saa lähteä paluumatkalle mukanaan sekä neito että sampo. Takaa-ajo ja taistelu ovat yleensä korvautuneet muilla aihelmilla. Niinpä Vienan Kiimasjärvellä Väinämöisen pii ja tulukset eivät saa aikaan luotoa Pohjan purren tielle, vaan ne korvaa Ilman ukon ja Väinämöisen tulen iskentä ja/tai Väinämöisen ammunta sekä ajelehdinta meressä. Tämän loppuratkaisun mielenkiintoa lisää, että myös Ilomantsin hyvin säilyneen Sammonryöstörunon lopussa Väinämöinen joutuu sumuiseen mereen ja viitteitä samantapaisesta haaksirikosta on useassa muussakin toisinnossa.

Ainoassa paatenelaisessa samporunossa vävy saa morsiamen lisäksi mukaansa myötäjäisinä kirjokannen, jonka hän on ansiotyönä kirjoittanut. Mutta anopin käy sääliksi kirjokantta, ja hän lentää kokkona nuoren parin jälkeen ja koppaa kirjokannen. Vävy iskee häntä melalla kouraan, jolloin kirjokansi kirpoaa veteen. Vävy laatii »samahisen haravan» ja haravoi meren pohjalta »samaisen soiton» eli kanteleen, jolla hän lumoaa metsän ja veden väen.

Paitsi Laivaretki-eeposta on Päivän päästö monin tavoin kytkeytynyt Sammon ryöstöön. Hans Frommin juhlakirjassa (Explanationes et tractationes Fenno-Ugricae 1979, 165–180) olen osoittanut, että Päivän päästön sepittäjän tuntema Sammon ryöstö muistutti eniten sellaista Ilomantsin ja Repolan kehitelmää, jossa Pohjolan nukutusta

ja sammon ryöstöä edeltää Väinämöisen Vipusessa käynti. Runojen vuorovaikutus näyttää olleen kaksisuuntaista: Pohjolan kivimäki sammon säilytyspaikkana ja kultariippa ilomantsilaisen sammon ryöstäjän rinnan päällä ovat luultavasti Päivän päästöstä lähtöisin.

Kilpakosintaruno kytkeytyy varsinaisiin samporunoihin sikäli, että päähenkilöinä ovat molemmissa Väinämöinen, Ilmarinen ja Pohjolan emäntä tyttärineen ja tapahtumat liikkuvat omalla maalla, Pohjolassa ja niiden välisellä merellä.

Juoneltaan Kilpakosintaruno liittyy lähinnä Sammon taontaan, jonka yhteydessä Ilmariselle luvattiin kaunis Pohjan neito, mutta tämä jäi häneltä »lepyttämättä». Kun Anni neiti saa selville, että Väinämöinen purjehtii Pohjolaan kosiomatkalle, hän rientää varoittamaan veljeään, jolta toiset ovat viemässä ostetun, lunastetun, sadoin markoin maksetun neidon. Malisten Kilpakosintarunossa on säilynyt loppuratkaisu, jonka mukaan neito annetaan sille jolle hänet on luvattu: seppä Ilmariselle, joka on takonut sammon.

Luoteisvienalainen Kilpakosintaruno on nuorempaa tyylikerrostumaa kuin muut samporunot. Sille on ominaista etninen ja psykologinen realismi sekä juonen kehittely laajoina dialogeina, samaan tapaan kuin ns. saarelaisepiikassa. Runo on kuitenkin yhtynyt vanhempaan satuaiheita viljelevään Ansiotyökosintaan. Ensi asteena on Kiimasjärven redaktion solmima juoniyhteys: Ilmollinen joutuu ainoana ansiotyönä takomaan sammon. Sen tilalle ja rinnalle on kehittynyt tai lainautunut joukko muita ansiotöitä. Pirkko-Liisa Rausmaa on tutkimuksessaan Hiidestä kosinta (1964) osoittanut, että satutyypit AT 531 ja 300A+513 ovat ratkaisevasti vaikuttaneet karjalais- inkeriläisen kosintarunon sadunomaistumiseen.

Pirstonaisinta on Kilpakosintarunonkin kehitys ollut päätännön osalta. Maliset lopettavat siihen, että Ilmarinen saa neidon ja Väinämöinen ryhtyy kultaneidon tekoon. Perttuset päätyvät päinvastaiseen ratkaisuun: Ilmarinen epäonnistuu viimeisessä ansiotyössään, Väinämöinen saa neidon, ja Ilmarinen valmistaa kultaneidon. Useimmiten ansiotöiden suorittaja saa neidon mutta kokee paluumatkalla erilaisia vastoinkäymisiä. Satutyypistä 300A+513 on laatokankarjalaiseen Hiidestä kosintaan saatu muuttautuvan neidon takaa-ajo: neito muuttautuu eri hahmoihin, mutta seppä tavoittaa hänet. Tästä tai muista syistä suuttuneena seppä vihdoin laulaa morsiamensa luodolle lokiksi.

Erittäin kiintoisa on Suistamon Shemeikkain loppuratkaisu. Neito vaatii paluumatkalla Ilmarista laulamaan »hyvän sammen saatuansa». Niin kuin Väinämöinen sammonryöstäjien paluumatkalla, Ilmarinen kieltäytyy aluksi laulamasta, mutta yltyy lopulta laulamaan. Pohjolainen kuulee laulun ja nielee sepän, niin kuin Ukko Untamoinen kirjokannen noutajan aunukselaisessa Hiidestä kosinnan redaktiossa. Samoin kuin Vienan Kiimasjärvellä myös Laatokan Karjalassa ansiotyökosinnan jatkoksi kytkeytyy Sammon ryöstön aihelmia.

Karjalainen uudestirunoilija on Ansiotyökosinnan ja samporunojen aineksista rakentanut laajan kosintaeepoksen, jonka joh-

dantona Laatokan Karjalassa on kuvaus kolmen sankarin syntymästä ja matkallelähdöstä. Piirre piirteeltä toistuvat Väinämöisen ammunnan ja ajelehdinnan kuvat: sininen hirvi tai hirvinen hevonen ajokkina, matkallelähtijän varoittaminen, ajo merellä kavion kastumatta. Ampuja osuu Maailmansyntyrunossa ajokkiin, kosioretken meno- tai paluumatkalla särkee Ilmolliselta reen tai valjaat, mutta sankari säilyy hengissä. Molemmissa runoissa hän luo saaria tai luotoja ja päätyy Pohjolaan tai Hiitolaan. Sammon taonta ja ryöstö ovat jäsentyneet seikkailun sivuepisodeiksi. Kun luoteisvienalaisessa Sampojaksossa Väinämöisen roolia on vahvistettu Ilmarisen kustannuksella, niin karjalainen uudestirunoilija on tehnyt seppo Ilmollisesta ehdottoman päähenkilön. Tässä ja parissa muussa suhteessa kiimasjärveläinen redaktio liittyy lähemmin luoteisvienalaiseen kuin laatokankarjalaiseen laulutapaan.

Kultaneito on, samoin kuin Maailmasyntyrunon ydinosa, suomalais-virolaista kerrostumaa. Runojen samanikäisyyttä on todistamassa yhteinen tyylikuvio: säeparinkerto runojen päätäntönä.

Melko säännöllisesti Kultaneito on Karjalassa, paikoin lännempänäkin Kilpakosintarunon jatkona: pohjoisessa häviölle joutunut kosija, Laatokan Karjalassa voittoisa kosija morsiamen muututtua lokiksi lohduttautuu valmistamalla kultaneidon, joka osoittautuu kylmäksi.

Myös Inkerissä Kultaneito on kosintarunon jatkeena, ja päähenkilönä seppo Ilmarinta, Ismaroinen, Ilmarin kuningas. Viron Kuusalussa sepän syntymä kerrotaan Maailman synnyn yhteydessä, kulttuuriheeroksen tavoin seppä siellä niin kuin Inkerissäkin valmistaa tarvekaluja, kunnes naisten moitteista vihastuneena ryhtyy kultaneidon tekoon. Kosintarunon ja Kultaneidon kytkentä ei ilmeisesti kuulu virolais-suomalaiseen, vaan vasta suomalaisten redaktioiden yhteiseen alkuhahmoon. Samporunojen yhteyteen Kultaneito joutui Ansiotyökosinnan mukana.

Suku- vai kyläredaktioita?

Jos samporunosto olisi säilynyt vain yhtenä vanhana käsikirjoituksena tai vain yhden karjalaisen laulajasuvun tai yhden runoalueen suhteellisen yhdenmukaisena perinteenä, niin keskustelu sen juonesta, rakenteesta, iästä, synty- ja kehityshistoriasta muistuttaisi paljolti keskustelua, jota tutkijat ovat käyneet ja käyvät Homeroksen eepoksista, Rolandin laulusta, Beowulfista jne. Nyt ongelmat ovat lähempänä bylinain tai eteläslaavilaisen kansanepiikan tutkimuksen ongelmia. Johtolankoja, joiden avulla on pyrittävä satojen säilyneiden tekstien yhteisiä lähtökohtia kohti, on niin runsaasti, että tutkijalla on houkutus tyytyä vain »parhaiden» laulajien tai runoalueiden informaatioon.

Kuitenkin Kaarle Krohn on periaatteessa oikeassa, kun hän vaatii, että analyysin on nojattava koko vertailuaineistoon.

Elias Lönnrotin käsityksen mukaan Vienan Karjalan suuret laulajat, Latvajärven Arhippa Perttunen ja Vuonnisen Ontrei Malinen, olivat säilyttäneet muinaisrunot suhteellisen al-

kuperäisinä. Niinpä hän rakensi Kalevalan keskusjuonen paljolti heidän epiikkansa varaan ja käytti muiden alueiden runoutta tilkkeenä, jolla saatiin aikaan eeppistä leveyttä ja yksityiskohtaisuutta.

Kalevalan suggestiivinen malli sai myös tutkijat kauan tyytymään oletukseen, että mainitut kaksi runonlaulajaa olivat säilyttäneet lähes »alkuperäisen» laulutavan, kun taas muiden alueiden laulutapa on sitä »turmeltuneempaa», mitä kauempana se on Perttusten ja Malisten traditiosta.

Nykyisin tajutaan, että kalevalamittaisen tradition ainutlaatuisuus on sen ajallisessa syvyydessä ja paikallisessa eriytyneisyydessä. Tuo traditio on muotoutunut kantasuomalaisen kieliyhteisön hajaantuessa l. esikristillisellä vuosituhannella; osattomiksi siitä ovat jääneet lappalaiset, joiden kieli eriytyi kantasuomesta noin vuonna 100 e.Kr., sekä itäisimmät karjalaiset, lyydiläiset ja vepsäläiset. Vaikeutena on, että varhaisimmat runomuistiinpanot ovat vasta 1500-luvulta. Kieli, runotekniikka ja itse runot ovat eri alueilla kehittyneet eri suuntiin, kansainväliset vaikuteaallot ovat kerrostaneet vanhimman yhteisen tradition ylle yhä uusia aihe- ja tyylikerrostumia. Niiden selvittämiseksi luotiin 1800-luvun lopulla ns. maantieteellis-historiallinen eli suomalainen menetelmä, jonka periaatteita Kaarle Krohn on selvittänyt teoksessa Die folkloristische Arbeitsmethode (1926). Epiikan osalta on tutkimuksen tulokset koottu antologian Finnish Folk Poetry: Epic (1977) kommentteihin. Saksankielisiä Kalevalan selitysteoksia ovat Kaarle Krohnin Kalevalastudien I–VI (1924–1928) ja Hans Frommin Kalevalan käännöksen erinomainen kommentaari (1967).

Kalevalaisen epiikan säilymisalueet voidaan karkeasti jaotella viiteen osaan: 1) läntinen Suomi, josta 1700-luvun jälkeen on tavattu vain vähäisiä kalevalaisen epiikan reliktejä; 2) Itä- ja Pohjois-Suomi eli savolaismurteiden alue, jonka vanha epiikka on yleensä hajonnut rehevän loitsuston eli sanamagian historiola-aihelmiksi; 3) ortodoksinen Karjala vanhan valtakunnanrajan kahden puolen, pääkeskuksina nykyinen Kalevalan piirikunta luoteisessa Vienan Karjalassa, Kuittijärvien ympäristössä, sekä Laatokan Karjala Laatokan ja Pielisjärven välillä; 4) karjalaisten sisarheimon inkeroisten asuma-alueet Suomenlahden ja Laatokan välisellä kannaksella sekä Inkerissä, varsinkin kolmella niemellä jotka pistävät kaakosta Suomenlahteen Leningradin länsipuolella; 5) koko Viro, erityisesti ortodoksinen Setumaa Peipus-järven eteläpuolella.

Eri samporunojen yhteenkuuluvuutta tai erillisyyttä voidaan punnita sillä, missä määrin samat kytkeymät ovat ominaisia eri sukujen, kylien ja runoalueiden redaktioille. Tätä Walter Andersonin satumonografioista saatua termiä käytetään sellaisten toisintojen ryhmästä, jotka geneettis-typologisesti ovat lähempänä toisiaan kuin muiden redaktioiden toisintoja.

Jo Carl von Sydow pani vuosisadan alussa merkille prosessin, jota hän nimitti paikallistyyppien muodostumiseksi (ruotsiksi: ekotypisering): saman alueen perinne pyrkii yhdenmukaistumaan, kun sen säilyttäjät joutuvat jatkuvasti keskinäiseen vuorovai-

kutukseen. Karjalassa samporunojen redaktiot ovat yleensä sukuredaktioita, kun taas Inkerissä, Suomenlahden eteläpuolella yhtäältä eri kylien, toisaalta eri sukupolvien laulutapa erottuu toisistaan. Runonlaulun säilymismiljöönä oli Inkerissä kylän neitojoukko, jolla oli oma esilaulajansa. Laulajat vierailivat naapurikylien praasniekka-juhlissa, laulajaneidot joutuivat usein naimisiin toisiin kyliin, ja voi panna merkille, miten sukupolven vaihtuessa laulutapa muuttui samaan suuntaan useassa lähikylässä. Karjalassa kalevalamittainen epiikka oli 1900-luvun alkuun saakka ensisijaisesti miesten laulamaa. Karjalainen suurperheinstituutio piti yllä suvun etäistenkin jäsenten kesken yhteyttä, ja normina oli, että runo oli laulettava »oikein», yhteisen tradition mukaisesti. Niinpä on nähtävissä, miten Perttusten, Malisten, Karjalaisten, Sissosten tai Shemeikkain suvun jäsenet ovat laulaneet saman runon 1900-luvun alussa melkein tai täysin samoin sanoin kuin heidän isovanhempansa 1800-luvun puolimaissa. Sen sijaan Inkerissä perinne voi muuttua yhden sukupolven aikana enemmän kuin pohjoisilla runoalueilla kolmen sukupolven aikana.

Yhdenmukaistuneet paikallistyypit erottuvat yleensä selkeästi toisistaan. Kun ne kuitenkin ovat kehityksen nuorinta pintakerrostumaa, on tutkijan pidettävä tarkoin silmällä jokaista poikkeamaa ja vastakohtaisuutta, joka työntyy näkyviin paikallis- tai sukuredaktion varjosta. »Paikallisesti lähekkäisten toisintojen keskinäiset eroavuudet ja paikallisesti etäisten toisintojen keskinäiset yhtäläisyydet ovat toisiinsa niveltyessään varmin opas varhaisempien kerrostumien perille» (Kuusi 1949, 13).

Runojen ketjuuntuminen ja suullinen eepos

Tekstikriittistä vertailua on Suomessa jo 1700-luvulta lähtien sovellettu kansanrunoihin: »Vertailemalla toisiinsa useaa saman runon toisintoa on jonkinmoinen mahdollisuus palauttaa ne eheämpään ja luontevampaan muotoon», kirjoitti H. G. Porthan. Kalevalamittaiset eeppisten runojen toisinnot on suurimmaksi osaksi julkaistu 33-osaisessa teoksessa Suomen Kansan Vanhat Runot (1908–1948), ja lukuisista eeppisistä runoista on olemassa monografioita tai tutkielmia tai niitä on käsitelty seikkaperäisissä yleisesityksissä – katso Finnish Folk Poetry: Epic -teoksen Select bibliography -katsausta (Kuusi et al. 1977, 603–606) sekä suomenkielisen tutkimuksen osalta Kalevalaista kertomarunoutta -antologian runokohtaisia kommentteja (Kuusi 1980, 220–250).

Viimeksi mainituissa kansanrunotekstei ltään identtisissä antologioissa on useita näytteitä siitä, miten sama aihe voi yhtäällä esiintyä itsenäisenä runona, toisaalla erilaisten runoketjujen osana. Ketjuuntuminen voi perustua kiinteään aiheyhteyteen, niin kuin Luojan virsi -messiadin (n:ot 59–62), tai siihen että kaksi runoa on punoutunut toisiinsa ja niiden sankarit samastettu, niin kuin Lemminkäinen ja Kaukamoinen (n:ot 34–38), tai että vasta Elias Lönnrot on koostanut eeppisen kokonaisuuden runoista, joiden sankari joskus on nimeltään Kullervo tai

Kalevan poika (n:ot 41–45, 137–139).

Runoston yleisen kehityksen perusteella ei siis voi ennalta päätellä, ovatko samporunojen erityyppiset ketjut primaari vai sekundaari ilmiö. Niin kuin Leea Virtanen on osoittanut tutkimuksessa Kalevalainen laulutapa Karjalassa (1968), etevän laulajan maineenmittana toistui Vienan Karjalassa kyky laulaa viikko tai kaksi viikkoa, toistamatta kahdesti samaa laulua (Virtanen 1968, 14). Pisimmät toisinnot on saatu maineikkaimmilta laulajilta. Toisaalta laulukilpailussa, jossa oli vuorotellen esitettävä laulu, kunnes jompikumpi ei muistanut enempää, otaksuisi lyhyiden erillisrunojen päässeen suosiossa pitkän ketjun edelle. Kuitenkin »pitkiä virsiä», niin kuin Larin Paraske nimitti eeppisiä laulujaan, arvostettiin selvästi enemmän kuin »pätkäniekkoja».

Kuten edellä ilmeni, ns. Sampo-jaksossa on kaksi elementtiä, jotka erittäin todennäköisesti kuuluvat virolais-suomalaiseen runokerrostumaan: kuvaus miten maa, taivas, aurinko, kuu ja tähdet syntyvät särkyvän munan osista, sekä kultaneidon valmistus. Kuten olen osoittanut Felix J. Oinaksen juhlakirjassa (Folklorica 1982), myös Merenpohjan muotoilun jäänteitä on säilynyt Viron runoissa. Mikään ei kuitenkaan todista, että nämä myyttiaiheet Virossakin olisivat kuuluneet samaan eeppiseen kokonaisuuteen. Sen sijaan karjalais-inkeriläinen traditio viittaa Maailman synnyn, Kultaneidon ja Ilmaris-epiikan jonkinasteiseen yhteenkuuluvuuteen jo vuosisatoja sitten.

Toisenluonteisesta runojen liitynnästä on kysymys Maailmansyntyrunon: Kilpalaulannan samoin kuin Sammon taonnan: Kilpakosintarunon tapauksessa.

Kilpalaulanta, Kalevalan 3. runon pohjateksti, kertoo, miten vanha Väinämöinen ja nuori Joukahainen ajavat tiellä vastakkain ja ryhtyvät mittelemään tietojaan sillä, mitä ammoisia seikkoja he muistavat. Joukahainen kerskaa muistavansa ajan, jolloin meri kynnettiin ja luodot luotiin mereen, mutta Väinämöinen ilmaisee olleensa itse osallisena noihin luomistöihin. Kilpalaulanta viittaa tässä episodiin, jonka Maailmansyntyruno esittää juuri tapahtuvana, kun Väinämöinen ajelehtii alkumeressä. Samaan luomistekoon on viite kahdessa Viron runossa (Eesti rahvalaulud 892 ja 998).

Vienalainen Sammontaontaruno taas kertoo, että Pohjolan emäntä lupaa kauniin tyttärensä sille, joka takoo sammon, kirjoittaa kirjokannen. Arhippa Perttusen mukaan Ilmarinen »saapi sammon valmihiksi, kirjokannen kirjatuksi, ei neittä lepytetyksi». Mutta Kilpakosintarunossa Ilmarinen saa kuulla sisareltaan, että Väinämöinen purjehtii kosimaan Pohjan neitoa, jota sanotaan Ilmarisen omaksi, hänen ostamakseen, maksamakseen, lunastamakseen, jo vuosikausia kosimakseen. Kilpakosinnan loppuratkaisuna on Ontrei Malisen mukaan se, että neito ilman lisäehtoja luovutetaan Ilmariselle »ku on sampusen takonu, kirjokannen kalkottan». Myöhempi runoilija siis kertoo Kilpakosintarunossa sen, mikä vanhemmalta runoilijalta oli Sammontaontarunossa jäänyt kesken.

Molemmat esimerkit luovat kirkasta valoa suullisen eepoksen syntytapaan. Oli olemas-

sa eeppinen traditio, jonka runoilija ja hänen yhteisönsä tunsi. Tiedettiin, missä järjestyksessä alkuajan luomisteot oli tehty. Jokainen laulaja ja kuulija oli, paremmin kuin me, selvillä merenpohjan haravoinnin tarkoituksesta ja sammosta ja kaikesta, mikä liittyi sen syntyyn. Runoilija nojasi kollektiiviseen perimätietoon, hän voi viitata siihen, niin kuin Kilpalaulannan runoilija, tai edellyttää sen tunnetuksi, niin kuin Kilpakosinnan runoilija. Tapahtumien looginen järjestys teki epiikasta eepoksen, kaaoksesta kosmoksen.

Ei siinä kyllin, että uusi runo nojasi vanhempaan runoon. Kun runot assosioituivat toisiinsa, ne myöskin assimiloituivat. Kilpalaulannan Joukahainen sai vaihtelevia sekundaarirooleja eri samporunoissa: Maailmansyntyrunossa hän eri puolilla Karjalaa syrjäytti lappalaisen Väinämöisen ampujana, useassa savolaislähtöisessä Sammon ryöstön redaktiossa hänestä tehtiin Väinämöisen matkatoveri, ja laatokankarjalaisessa kosintaeepoksessa hän on Ilmollisen ja Väinämöisen veli, matkakumppani tai kilpakosija.

Vastaavasti Sammon taonnan ja Kilpakosintarunon aiheyhteys oli vaikuttamassa siihen, että karjalainen uudestirunoilija sepitti vanhan Ansiotyökosinnan ja samporunojen pohjalta uuden kiinteärakenteisen kosintaeepoksen. Siinä sammon taonnasta tai kirjokannen noudannasta tuli ratkaiseva ansiotyö, josta suoriuduttuaan seppo Ilmollinen sai tai ryösti mukaansa sekä neidon että sammon. Tämä yhtenäiseepos levisi laajalle ja rönsyili uusia sadunomaisia episodeja, niin kuin Pirkko-Liisa Rausmaa on osoittanut erikoistutkimuksessaan Hiidestä kosinta (1964). Alkuperäisempi rakenne, jossa sammon taonta ja kilpakosinta kuuluivat eri kokonaisuuksiin, säilyi vain Vienan Karjalan luoteisessa periferiassa.

Lukuisat vanhojen runojen hämärät kohdat ovat luultavasti viittauksia vielä vanhempiin kadonneisiin runoihin. Loogiset ristiriidat kertovat uudestirunoilijain aiheuttamista vaurioista, mutta myös runoketjujen koostumisjärjestyksestä. Niinpä on todennäköistä, ettei Sammon taontaan, johon Kilpakosintarunon sepittäjä nojasi, vielä liittynyt jatkona kuvausta sammon ryöstöstä ja Väinämöisen ja Ilmarisen sekä Pohjan akan riitaantumisesta. Pohjan neito kuului sammon takojalle, mutta tuskin sammon ryöstäjälle.

Miten rajata eepos?

Eräät itäeurooppalaiset kansanepiikan tutkijat nimittävät eepokseksi jonkin yhteisön koko eeppistä traditiota, jonka runot liittyvät toisiinsa erivahvuisin keskinäisin aihesäkein, yhteisin klisein ja stereotyyppisin henkilöhahmoin, kiinteää kokonaisuutta muodostamatta. Puhe sampo-eepoksesta Kalevalan eeppisenä ytimenä on sekin hyvin häilyvärajaisen runokuvion rajaamista. Ahtaasti ottaen sampo-eepokseen olisi luettava vain Sammon taonta ja Sammon ryöstö, ehkä myös näiden Vienassa melko säännöllinen johdanto: Maailmansyntyruno. Kilpakosintaruno ja sitä jatkava Kultaneito kytkeytyvät aiheeltaan Sammon taontaan, ja karjalaisessa kosintaeepoksessa kaikki viisi runoa ovat kiinteänä kokonaisuutena.

Jos kriteerejä väljennettäisiin, eepokseen

voitaisiin lukea myös inkeriläinen Päivän päästö, joka nojaa Sammon ryöstöön, ja laaja Laivaretki-ketju, joka kertoo Väinämöisen veneenveistosta, laivaretkestä sekä kanteleen synnystä ja soitosta. Molemmat ovat usein risteytyneet Sammon ryöstön kanssa. Sellaiset aihelmat kuin Vipusessa käynti ja Pohjan porttien näkyminen tavataan kaikissa kolmessa runoyhteydessä: Päivän päästössä, Laivaretki-runoelmassa ja eri samporunoissa, eikä ole selvää, mihin yhteyteen ne alunperin kuuluvat.

Vienassa ja Inkerissä on säilynyt muutama harvinainen runoteksti, joissa iso tammi saa alkunsa Väinämöisen ajelehdinnan jatkona tai hänen käräjissään. Inkerissä tammen muruista tehdään ihmeellinen sauna, jota verrataan Kirjamon kirkkoon; muuan Virpoi ottaa saunan selkäänsä, vie sen veneeseen ja Viron rajalle. E. N. Setälä oli luullakseni oikeassa, kun hän näki tässä inkeroisten kadonneen Sammon ryöstön reliktin. Teoreettisesti on mahdollista, että tällaiset yleistraditiosta jyrkästi poikkeavat kytkennät kuvastavat arkaaisempaa eeposjuonta kuin 1800-luvun Sampojakso ja Pistoksen syntyyn loitsuhistoriolaksi hautautunut Ison tammen runo. Maailmansyntyrunon ja Sammon taonnan takaa häämöttää kantasuomalainen luomiskertomus, kosmologinen runosikermä tai syntyeepos, samoin kuin Sammon ryöstön, Laivaretken ja Päivän päästön taustalla voi olla niitä vanhempi kadonnut seikkailuruno, jonka perillisiä ne jokainen ovat.

Tässä mielessä 'eepos' on, samoin kuin 'runo' tai 'sananlasku', termi jota jokainen venyttää haluamaansa suuntaan. 'Sampo-eepos' voi olla tutkijan fiktio ammoisen runoilijan sepittämästä runoelmasta tai Ontrei Malisen Elias Lönnrotille laulama teksti tai se mitä Lönnrot muokkasi tekstistä tai Paavo Haavikko Lönnrotin tekstistä, tai peitenimi tuhatvuotiselle prosessille, jolla ei ole alkua eikä loppua.

Samporunoston pikainen katselmus voi antaa vaikutelman kaoottisesta suhteiden ja muutosten verkosta, jossa aihelmat assosioituvat toisiinsa oikun ja sattuman luomin säännöin. Vaikutelma on väärä. Runoissa ja niiden keskinäisissä suhteissa on hämmästyttävän paljon yhdenmukaisuutta, siihen katsoen että ne todennäköisesti periytyvät kolmenkymmenen, vanhimmilta osiltaan ehkä sadan sukupolven takaa, myöhäiskantasuomalaiselta kaudelta. Normi on ollut: »Älä virttä väärin laula, ellet oikein osaa.» Eriytymisen vastapainona on ollut perinteen kontinuiteetti, »oikean» yhteisen laulutavan arvostus. Muutoin on mahdoton selittää, että täsmälleen samoja myyttirunojen säkeitä esiintyy samoissa konteksteissa Lapin rajoilta Etelä-Viroon. Murroskausia sattui harvoin, eivätkä niiden aiheuttamat muutokset olleet totaalisia, eivät varsinkaan Karjalan metsäkylissä, ennen 20. vuosisataa.

Lönnrotin osuus

Missä määrin pitää paikkansa Julius Krohnin näkemys, että Elias Lönnrot Kalevalan koostajana vei perille kehityskulun, joka oli jo pitkällä Karjalan runonlaulajien kehittelemänä?

Parhaiden laulajien tavoin Lönnrot pyrki yhdenmukaistamaan runojen tyyliä ja kiinteyttämään niiden juonta ja kokonaisrakennetta viljelemällä samoja kliseitä ja epiteettejä kautta eepoksen, vahvistamalla Väinämöisen, Ilmarisen ja muiden päähenkilöiden osuutta tai tulkitsemalla eri runojen erinimisiä henkilöitä (esim. Lemminkäinen, Ahti Saarelainen, Kaukomieli, Äijön poika, Pätöinen poika, Lyylikki, Kauppi) samaksi moninimelliseksi henkilöksi, poistamalla epäjohdonmukaisuuksia ja lisäämällä viittauksia aiempien runojen tapahtumiin. Kansanrunojen yleiskehityksen suuntaista oli myös historiallisen todenmukaisuuden ja inhimillis-psykologisen tason korostaminen mytologian ja sadunomaisuuden kustannuksella.

Vastoin kansanperinteen kehityssuuntaa Lönnrot arkaisoi runoja poistamalla kristillisiä ja uudenaikaisia piirteitä, dramatisoi eeposta luomalla Kalevalan ja Pohjolan kansallisesta vastakohdasta eeppisen perusjännitteen ja painottamalla kansanrunojen harvoja taistelukohtauksia ja väkivallantekoja, lavensi sitä kerrostamalla rinnakkaistoisintoja yhteen ja sijoittamalla loitsuja ja lyriikkaa epiikan lomaan. Juuri kertosäkeiden runsas käyttö ja eri perinnelajien yhdistely erottaa jyrkimmin Kalevalan aidosta kansanrunoudesta.

Julius Krohnin näkemyksen mukaan Lönnrot oli hengenlaadultaan lähellä runonlaulajia:

Ein Glück können wir es auch nennen, dass Lönnrot selbst nicht die geringste praktische poetische Begabung hatte. Die wenigen Gedichte, welche er geschrieben hat, sind ganz erbärmlich. Dadurch wurde ein gar zu grosser persönlicher Einfluss auf die Ausbildung des Kalevala-epos verhindert (Krohn 1888, 67–68).

Tämä käsitys, johon Kalevalan kokoonpanon tutkijoista A. R. Niemi on yhtynyt ja Väinö Kaukonen esittänyt jyrkästi poikkeavan mielipiteen, vastasi suurin piirtein Lönnrotin omaa minäkuvaa. Juuri runonlaulajan vapauteen vedoten hän Uutta Kalevalaa sommitellessaan tietoisesti irtautui aiemmin tarkkailemistaan suurten runonlaulajien kokoonpanomalleista, mutta tosiasiallisesti samalla myös Arhippa Perttuselle tai Ontrei Maliselle ominaisesta perinnepohjaisesta vanhan runon improvisoinnista. Tuloksena oli kollaasieepos, joka on kansaneepos samassa määrin kuin Seurasaari on suomalainen talonpoikaiskylä.

Tyylintutkijoiden puheenvuoro

Julius Krohnin luoma kuva kansanrunoudesta jatkuvan kansanrunoilun prosessina, jossa murroskausina siirrytään muodosta toiseen, koostamalla yhdistellen ja juonta jatkaen laajempia eeppisiä kokonaisuuksia, vastaa suuressa määrin omaa käsitystäni. Eri runoalueita vertaillessa voi panna merkille, että elinvoimaisen epiikan tuntomerkkinä on runoketjujen hajoamisen ja koostumisen tasapaino, kun taas siellä missä vanha kertomaruno on viimeisillään, näyttää hajoaminen saaneen ylivallan. Siitä, olivatko varhaisimmat kalevalaisen epiikan muodot yksinkertaisempia kuin 1800-luvulla, voi esittää vain arvailuja. Etäsukukansojemme taustaa vasten

voinee väittää, etteivät laajat puoli-improvisoidut runokertomukset ole myöhäinen ilmiö. Jos myyttirunot pakanuuden aikana elivät riittipuitteissa, niin kuin yleensä otaksutaan, niiden järjestys oli varmaan kiinteämpi ja ne erottuivat selvemmin muusta epiikasta kuin runonkeruun alkaessa.

Julius Krohnin optimistinen usko siihen, että eeposten synnyn arvoitus olisi ratkaistavissa yksin itämerensuomalaisen runoperinteen pohjalta, on osoittautunut kansallismieliseksi toiveajatteluksi. Harvardin yliopiston koulukunta on Milman Parryn ja Albert B. Lordin johdolla löytänyt eeposteorian folkloristiset avaimet Serbian ja Kroatian kansanepiikasta. Säännönmukaisuudet ovat suureksi osaksi samoja, joita on pantu merkille Karjalan ja Inkerin kansanrunoja tutkittaessa. Erot saattavat johtua siitä, että improvisoinnin marginaali on Jugoslaviassa leveämpi kuin Karjalassa. Toisistaan tietämättä sekä Harvardin että Suomen epiikan tutkijat suuntautuivat 1950-luvulta alkaen tyyli- ja formula-analyysiin. Jossain määrin huvittavaa on, että nuorin kalevalaisen runoperinteen tutkimus, jonka harvardilaisten tutkimusantologia Oral Literature (toimittanut Joseph J. Duggan 1975) tuntee, on Domenico Comparettin »Il Kalevala o la poesia tradizionale dei Finni» (1891). Yhtä silmäänpistävää on Harvardin koulun melko täydellinen poissaolo suomalaisen eepostutkimuksen lähdeluetteloissa.

Kansainvälisiä symposiumeja tarvitaan.

Kirjallisuus

Comparetti, Domenico Il Kalevala o la poesia tradizionale dei Finni. Roma 1891.

Duggan, Joseph J. (ed.) Oral Literature. Edinburgh & London 1975.

Eesti rahvalaulud I–IV. Antoloogia. Toim. Ülo Tedre. Tallinn 1969–1974.

Explanationes et tractationes Fenno-Ugricae in honorem Hans Fromm. Hrsg. von Erhard F. Schiefer. München 1979.

Folklorica: Festschrift for Felix J. Oinas. Ed. by Egle Victoria Žygas & Peter Voorheis. Bloomington 1982.

Fromm, Hans Kalevala. Das finnische Epos des Elias Lönnrot. Vol. 2. Kommentar. München 1967.

Krohn, J. Suomalaisen Kirjallisuuden Historia, I. Kalevala. Helsinki 1885.

– Die Entstehung der einheitlichen Epen im Allgemeinen. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft 18. Berlin 1888.

Krohn, K. Die folkloristische Arbeitsmethode. Oslo 1926. – Kalevalastudien I–VI. FFC 53, 67, 71–72, 75–76. Hamina 1924–1928.

Kuusi, Matti Sampo-eepos. Typologinen analyysi. Helsinki 1949.

– (toim.) Kalevalaista kertomarunoutta. Jyväskylä 1980.

Kuusi, Matti & Bosley, Keith & Branch, Michael (eds. & transl.) Finnish Folk Poetry: Epic. Helsinki 1977.

Rausmaa, Pirkko-Liisa Hiidestä kosinta. Vertaileva runotutkimus. Suomi 110:4. Helsinki 1964.

SKVR Suomen Kansan Vanhat Runot I–XIV. Helsinki 1908–1948.

Steinthal, Heymann Das Epos. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft 5. Berlin 1868.

Virtanen, Leea Kalevalainen laulutapa Karjalassa. Suomi 113:1. Helsinki 1968.

VÄINÖ KAUKONEN

Kalevala eepoksena

Suomalaisen kirjallisuuden laajimmin tunnettu eeppinen runoelma Kalevala taikka Vanhoja Karjalan Runoja Suomen kansan muinosista ajoista ilmestyi vuosina 1835–36 ja sen toinen, lähes kaksinkertaiseksi laajentunut laitos nimenään lyhyesti Kalevala vuonna 1849. Kalevalan runot – ensimmäisen laitoksen 32 ja toisen 50 – ovat juuri itse eepos, joka monille kymmenille kielille käännettynä on tullut tunnetuksi kaikkialla maailmassa. Kalevalan tekijä on viime vuosisadan huomattavimpiin suomalaisiin kulttuuripersoonallisuuksiin kuulunut piirilääkäri, sittemmin Suomen kielen ja kirjallisuuden professori Elias Lönnrot (1802–1884). Keskeisesti kokoonpanotekniikkaa hyväksi käyttäen hän kirjoitti runoelman kansanlaulajien esittämän perinteisen esikirjallisen runouden pohjalta. Tämän runouden Lönnrot tunsi perin pohjin omien tutkimus- ja keruumatkojensa (1828–1844) perusteella ja sen yhdenmukainen, kielen rakenteeseen perustuva vanha suomalainen runomitta teki mahdolliseksi runoteennösten (artefaktien) säkeiden, katkelmien ja laajempienkin jaksojen monenlaisen yhdistelyn uusien, tekijän esteettisiä tarkoituksia toteuttavien kokonaisuuksien luomiseksi. Kalevalan ensimmäisen painoksen kansanrunoaineiston pääosa on Lönnrotin omia muistiinpanoja, mutta toista painosta varten hän sai sen Alkulauseessa luetelluilta toisilta runonkerääjiltä käytettäväkseen tuhansia runomuistiinpanoja.

Kuvitelma kalevalaisesta universumista

Kalevala on runoelma muinaisesta, kauttaaltaan fiktiivisestä kalevalaisesta maailmasta ja maailmankaikkeudesta, joka Lönnrotin mielessä hahmottui lopulliseen muotoonsa 16 vuoden aikana. Se on uninäynomainen valtava kuvitelma, jolta puuttuu välitön yhteys aineksina olleiden kansanrunojen historialliseen ja etnologiseen todellisuustaustaan. Kalevalan taustalähtöisen tutkimuksen keskeisin kysymys on Lönnrotin omaan aikaansa läheisesti sidoksissa ollut käsitys Suomen kansan varhaishistoriasta ja kansanperinteestä sitä valaisevana lähteenä.

1500-luvulta alkaen kiinnostus kansan keskuudessa muistiinpantavaan suulliseen

perinteeseen johtui ennen muuta halusta saada valaistusta menneiden aikojen historiaan, kuten Annamari Sarajas on osoittanut teoksessaan Suomen kansanrunouden tuntemus 1500–1700 -lukujen kirjallisuudessa. 1800-luvulla Reinhold von Becker luonnehti vuonna 1820 runojen Väinämöistä »mainioksi mieheksi», jopa kuninkaaksi, ja Gabriel Rein piti häntä todella eläneenä historiallisena merkkimiehenä, joka olisi osallistunut maahan muuttaneiden suomalaisten taisteluihin lappalaisia vastaan. Ensimmäisen kansanrunojulkaisunsa Kantele taikka Suomen Kansan sekä Vanhoja että Nykyisempiä Runoja ja Lauluja esipuheessa Lönnrot toivoi runoista saatavan lisätietoja »esivanhempaimme elosta ja olosta» ja Kalevalankin hän uskoi jossain suhteessa »voivan valaista vanhinta historiaamme», niinkuin hän kirjoitti J. L. Runebergille maaliskuussa 1835.

Kielitieteen ja historian tutkimuksen käsitysten mukaan suomalais-ugrilaisia kieliä puhuneet kansat olivat asuttaneet Euroopan Venäjää ja Aasian läntistä osaa ennen venäläisten tuloa näille alueille ja H. G. Porthan piti todennäköisenä, että suomalaiset ja heihin kuuluneet virolaiset, joiden kieltä hän piti suomen murteena, saapuivat idästä Suomenlahden rantoja seuraillen siten, että yksi osa asettui asumaan eteläiselle Viron rannikolle toisen osan levittäytyessä pohjoiselle Suomen rannikolle ja siitä sisämaahan (Porthan 1784, 161). Tältä pohjalta ja osaksi Vanhan testamentin Mooseksen kirjain vaikutuksesta Lönnrotin mielessä hahmottui kvasihistoriallinen kuvitelma karjalaisten, hämäläisten ja virolaisten muinaisista asuinsijoista Uralin vuorten itäpuolella. Sieltä nämä heimot olisivat ensin tulleet Volgan rannoille ja sitten hämäläiset ja virolaiset Kaleva päämiehenään vaeltaneet Suomenlahtea kohti karjalaisten taas suunnatessa kulkunsa pohjoiseen Vienan meren rannoille. Proosatarinoissa esiintyvän Kaleva-jättiläisen Lönnrot tulkitsi Mooseksen kaltaiseksi »kansanvanhimmaksi», joka johdatti kansansa sille »suotuun» (»Siitä Suomi sai nimensä, sai nimensä suomisesta»!), luvattuun maahan. Väinämöistä, Ilmarista ja runojen muita »Kalevan poikia» Lönnrot piti hänen jälkeläisinään.

Eeppisen aikakauden henkiinherätys

Hans Fromm on tähdentänyt sitä, että eurooppalaisen myöhäisromantiikan käsitykset ovat olennaisesti vaikuttaneet Kalevalan syntyyn (Fromm 1974, 12). Erityisen merkittävä oli romantiikan kuvitelma kansojen historiantakaisesta sankarikaudesta ja silloin syntyneestä eepoksesta, jonka sirpaleita olisi perinteenä säilynyt myöhäisiin aikoihin saakka. Tämän käsityksen omaksui myös kielentutkija A. J. Sjögren, joka vuonna 1821 Über die finnische Sprache und ihre Literatur -teoksensa johdannossa valittaa sitä, että suomalaisen kansakunnan eeppinen aikakausi on jo aikoja sitten mennyt ohi ja että tunnettujen runojen historialliset tiedot eivät ulotu kauas muinaisuuteen. Kuitenkin hän uskoi niinä aikoina virinneen runonkeruun tuovan uutta valaistusta myös kansakunnan eeppiseen aikakauteen.

Yliopisto-opintojensa perusteella Lönnrot oli erinomainen antiikin, erityisesti muinaisen Hellaan, kirjallisuuden tuntija. Hän tunsi Fr. A. Wolfin käänteentekevän teorian Homeroksen eeposten synnystä 6. vuosisadalla eKr. kokoonpanoina varhemmin vain suullisesti esitetyistä lauluista. Homeroksen Ilias olikin sittemmin monissa suhteissa Lönnrotin esikuvana.

Reinhold von Beckerin kansanrunokatkelmista vuonna 1820 kokoonpanema Väinämöisen runomuotokuva lähtökohtanaan Lönnrot pyrki myöhemmät keräelmät huomioon ottaen laatimaan samalla menetelmällä täydellisemmän runokertomuksen Väinämöisestä ja sen ohella vastaavia kuvauksia myös muista runohahmoista kuten Lemminkäisestä ja Ilmarisesta. Nämä yritelmät ja niihin liittyvä häärunojen kokoelma jäivät keskeneräisiksi luonnoksiksi, tulevan eepoksen esiasteiksi. Ratkaiseva eepos-oivallus syntyi Lönnrotin 4. keruumatkalla rajantakaisessa Vuonnisessa, missä hän kirjoitti Ontrei Maliselta muistiin erinomaisia kertovia runoja ja keskusteli niiden sisällyksestä ja keskinäisistä yhteyksistä jo muistiltaan heikentyneen tietäjävanhuksen Vaassila Kieleväisen kanssa.

Lönnrotin tuntema eeppinen kansanrunous on hyvin moniaiheista ja heterogeenista. Siinä on historiallisiin aiheisiin, kuten Viipurin linnan hävityksiin, Ruotsin hallitsijoihin ja sotaretkiin liittyviä runoja, on maailman syntyä ja sampoa käsitteleviä myyttisiä runoja, on runomittaisia seikkailutarinoita, kosintarunoja, balladeja, legendoja kuten laaja karjalainen Messiadi, jne. Monissa runoissa on keskeisinä samoja henkilöhahmoja, mutta nimien vaihtelevuus on suuri.

Keskustelussa Vaassila Kieleväisen kanssa eeppisen aikakauden idea alkoi konkretisoitua. Lönnrotin mielessä hahmottui kuva muinaisesta ajasta, jolloin Väinämöinen ja monet muut runojen hahmot olisivat olleet todellisia historiallisia henkilöitä ja jolloin sattuneista tapahtumista hän uskoi runojen kertovan. Näin sai alkunsa kvasihistoriallinen kuvitelma muinaisesta »Kalevalan ajasta», joka sittemmin kehittyi yhdeksi Euroopan kirjallisuuden suurista myyteistä. Keskustelua Vaassilan kanssa Lönnrot piti niin tärkeänä, että hän myöhemmin, tosin suuresti liioitellen, sanoi järjestäneensä runot yhtenäiseksi jaksoksi hänen esityksensä mukaan. Samana syksynä vuonna 1833 marraskuussa syntyi varhempien luonnosten yhteensulattamisesta 5000-säkeinen Runokokous Väinämöisestä, jota jälkimaailma nimittää Alku-Kalevalaksi sen vuoksi, että siinä on jo hahmottunut tulevan eepoksen perusrakenne. Ja Lönnrot päätti jatkaa runojen keräämistä siihen saakka, että hän voisi muodostaa runoelman, joka vastaisi »puolta Homerosta».

Vienan-Karjalan laulajista suurimman, Latvajärven Arhippa Perttusen Lönnrot tapasi seuraavana keväänä 5. keruumatkallaan, jonka tulokset ylittivät kaiken, mitä hän aikaisemmin oli saanut kokoon. Niin hän saattoi toteuttaa suuren haaveensa, Iliaksen kaltaisen eepoksen luomisen. Käsikirjoitus valmistui helmikuussa 1835 nimeltään sikäli ristiriitaisena, että Kalevala on Lönnrotin kirjoittama yhtenäisrunoelma eikä vanhojen

esikirjallisten runojen kokoelma.

Kalevala oli alun pitäen tarkoitettu kuvaukseksi Väinämöisestä ja sen rakenne on määräytynyt tästä näkökulmasta: runoelman alussa on Väinämöisen syntymä ja se päättyy hänen poislähtöönsä. Hänestä kertovat jaksot Lönnrot pyrki sovittamaan runoelmaan niin, että esitys »juoksisi», so. että tapahtumat etenisivät ristiriidattomasti toisiaan seuraten. Väinämöisen tarinan lomaan Lönnrot sovitti molemmat Lemminkäis-episodit ja Kullervojakson. Runokokous Väinämöisestä on vielä hyvinkin katkelmallinen ja ristiriitainen luonnos eikä runoelman ensimmäinen painettu laitoskaan ole suinkaan näitä puutteita vailla. Runokokouksessa on hallitsevana alueellisena keskuksena Pohjola, mutta eepokseen Lönnrot sovitti sen rinnalle Kalevalan, ja näin eepos tuli kuvaukseksi kahden kansan, Kalevan ja Pohjan kansojen, keskinäisistä suhteista.

Homeroksen eepokset olivat kokoonpanorunoelmina Lönnrotin lähimmät esikuvat, jotka merkittävästi vaikuttivat Kalevalan rakenteeseen. Homerokselta Lönnrot oppi sen, tähdentää A. R. Niemi (1898, 247), että yhtenäisyyttä loukkaamatta kertomuksen voi keskeyttää väliepisodeilla. Kautta eepoksen samakaltaisina toistuvilla stereotyyppisillä ilmauksilla on vastineensa Homeroksella, ja Kalevan ja Pohjan kansat ovat kreikkalaisten ja troialaisten analogia. Kalevala-nimensäkin eepos on saanut Troiaa tarkoittavan Iliaksen mukaisesti. Runoelman eri osia toisiinsa kytkevällä viittaustekniikalla on silläkin vastineensa Homeroksen runoelmissa.

Lönnrot otaksui lähteinä käyttämiensä esikirjallisten runojen saaneen alkunsa siten, että kuvattujen tapahtumien aikana »yksi kertoi muistoksi yhden, toinen toisen asian, mitä kukin itse oli nähnyt tai kuullut» (Lönnrot 1835, 5), ja näiden runojen hän uskoi säilyneen perinteenä sukupolvesta toiseen sisällykseltään alkuperäisten kaltaisina mutta muodoltaan muuttuneina. Sulkemalla käsittelemänsä runoaineiston ulkopuolelle Suomen historiaan liittyvät runot sekä kristilliset ja muut myöhäisinä pitämänsä runoainekset Lönnrot uskoi antaneensa sisällykseltään luotettavan kuvan niistä runoista, joita hän otaksui eeppisenä aikakautena lauletun ja joita silloin ei ollut esitetty missään tietyssä järjestyksessä, kuten hän Kalevalan (1835) esipuheessa mainitsee. Lauluissa kuvattujen tapahtumien näyttämön hän sijoitti Vienan meren eteläisille rannoille.

Lönnrotin eeposkäsitys

1840-luvulla Lönnrotin käsitys tehtävästään muuttui aikaisempaa vapaammaksi. Valtavat uudet muistiinpanokokoelmat vakuuttivat hänet siitä, että vielä tuntemattomiksi jääneitä »Kalevalan runoja» kuvitellulta eeppiseltä aikakaudelta periytyneinä ei enää olisi löydettävissä ja että yhtenäisen esityksen laatiminen oli runoilijan tehtävä. Filosofi Robert Tengström tähdensi huomattavassa Kalevala-esseessään (Tengström 1845) sitä, että suuret eeppiset runoelmat ovat samalla kertaa sekä yhden henkilön runoilemia että monien yhteisvaikutuksen tuloksia ja että taiteellinen yhtenäiseepos edellytti juuri yhtä

runoilijaa. Lönnrot oli myös huomannut, että kaikki runoissa havaittavat myöhäiset piirteet eivät olleet niistä poistettavissa. Niinpä runoissa on ruotsista ja muista vieraista kielistä omaksuttuja lainasanoja, jotka hänen käsityksensä mukaan eivät ole niihin alun perin kuuluneet, mutta vaikka niin on, »niin on tarpeeksi siinä, että kuuluvat runoon sellaisena kuin aika on sen siirtänyt meille ja siihen minun ensi sijassa on täytynyt mukautua» (Lönnrot 1849a).

Uutta, rekonstruointipyrkimyksestä vapautunutta asennoitumistaan lähderunostoon Lönnrot luonnehti kansanrunon säeparilla: »Itse loime loitsijaksi, laikahtime laulajaksi». Hänen pyrkimykseen tuli nyt luoda kansanrunoihin perustuva kokonaisesitys niiden suomalaisten elämästä, tavoista ja vaiheista, jotka hänen luulonsa mukaan olivat tuhatkunta vuotta aikaisemmin eläneet Vienan meren etelärannikolla. Ja tämän kuvauksen aineksina eivät olleet vain karjalaiset esikirjalliset runot, vaan teoksen lähteiksi hän hyväksyi erotuksetta myös Inkeristä ja muilta alueilta saadut muistiinpanot. Kokonaisesitys vaati myös loitsujen runsasta mukaanottoa niin laajasti kuin muinainen maaginen elämänkäsitys edellytti. Tavoitellun täydellisyyden saavuttamiseksi oli tilaa annettava myös lyyrisille lauluille, joiden tärkeimmäksi lähteeksi tuli vuonna 1840 ilmestynyt Kanteletar. Vaikka runoelman perusrakenne uudistamistekniikan vuoksi – lisäykset ja muutokset Lönnrot kirjoitti aluksi Kalevalan ensimmäisen painoksen välilehditetyn kappaleen tyhjille sivuille – säilyi lähes ennallaan, Lönnrot oli selvillä siitä, että kokonaisesitys oli laadittavissa lukemattomin eri tavoin. Niinpä hän toukokuussa 1848 Fabian Collanille kirjoittamassaan kirjeessä sanoo, että siihen mennessä kerätyistä runoista voisi laatia vaikkapa seitsemän Kalevalaa, kaikki erilaisia.

Uuden käsikirjoituksen jo ollessa valmiina Lönnrot palaa vielä suuren esikuvansa Homeroksen problematiikkaan. Kirjoituksessaan Anmärkningar till den nya Kalevala upplagan J. V. Snellmanin Litteraturbladissa tammikuussa 1849 hän uskoo saaneensa ratkaistuksi vuosisataisen Homeros-ongelman. Lönnrot kirjoittaa:

> Jos niillä, jotka ovat kirjoittaneet Homeroksen laulujen synnystä, olisi ollut sama kokemus siitä, miten laulu käsittelee perinnettä, kuin minulla suomalaisista lauluista saatuna, ei luullakseni milloinkaan olisi voinut syntyä kiistaa niiden syntytavasta. He olisivat silloin vähitellen huomanneet, että joku tapahtumien aikainen runoniekka olisi ensin laulanut niitä lyhyempinä ja sitten perimätieto laajentanut laulut ja esittänyt ne monina toisintoina. Sillä joka sitten on kerännyt toisinnot, oli suunnilleen sellainen tehtävä kuin Kalevalan laulujen järjestäminen on minulla ollut – –.

Homeroksen innoittamana Lönnrot ryhtyi suunnittelemaan kansanrunoista suurta yhtenäiseeposta, jatkoi 1830-luvun jälkipuoliskolla menestyksellistä keruutoimintaansa ja 1840-luvun lopulla saattoi päätökseen kansanrunoihin perustuvan suuren kirjallisen luomistyönsä.

Kalevala kirjallisena tuotteena

Kaarle Krohn on tähdentänyt Kalevalan ja sen aineksena olleen kansanrunouden, esikirjallisen runouden, vastakohtaisuutta. Painokkaasti hän on huomauttanut, että Kalevala ja muut Lönnrotin kansanrunoteokset ovat kansanelämän tutkimukselle, olkoonpa kysymys kansatieteestä, historiantutkimuksesta, mytologiasta, sosiologiasta tai folkloristiikasta, tarpeettomia, jopa eksyttäviä teoksia (Krohn 1918, 8–20). Vastaavasti Väinö Salminen on oudoksunut, että vanhat eeppiset kansanrunot on sekä julkaistaessa että tutkimuksissa kytketty Kalevalan puitteisiin (Salminen 1934, 241). Eihän kalevalaista eeppistä sen paremmin kuin lyyristäkään runoutta ole muualla kuin eepoksessa eikä sitä varhemmin ole voinut olla olemassakaan. Kalevala on kirjallisuutta, mutta sen enimmät ainekset ovat esikirjallista runoutta.

Toteuttaakseen runon muodossa suuren kuvitelmansa muinaisesta »Kalevalan ajasta» Lönnrot yhdisti toisiinsa esikirjallisia runoja kuvaelmasarjaksi, jonka eri osia hän pyrki monin keinoin liittämään toisiinsa kiinteämmin kuin vain eri yhteyksissä samoina toistuvien henkilön- ja paikannimien varassa oli mahdollista. Väinämöisen syntymän ja poislähdön välisen ajanjakson tapahtumat jäsentyivät kokonaisuudeksi kahden keskeisen motiivin, Pohjan neidon kosinnan sekä sammon taonnan toisiinsa liittymisen avulla. Kalevala on siten olennaisesti sekä kosintarunoelma että sampoeepos. Väinämöisen, Ilmarisen ja Lemminkäisen toiveitten kohteena on Pohjolan iki-ihana tytär, »maan kuulu, veen valio», ja kosintajakso päättyy kuvaukseen Pohjolan häistä. Runoelman jälkimmäistä osaa hallitsee sammon ryöstö ja tuhoutuminen moninaisine seurauksineen. Siten sammon taonta, Pohjolan häät ja sammon ryöstö tulivat etenevän tapahtumainkulun kolmeksi kohokohdaksi, ja kaikki muu sijoittui niiden yhteyteen ja lomaan. Eri osia Lönnrot on liittänyt toisiinsa myös Homeroksella tavattavalla sidostekniikalla luomalla eepokseen perusteluja ja lähtökohtia myöhemmille tapahtumille ja viittauksia varhaisempiin ilmiöhin.

Niin kuin muu runous ja taide yleensäkin Kalevala on autonominen kokonaisuus, oma runomaailmansa, jossa kaikki on kuvitteellista. Se on runouden runoutta siinä mielessä, että Lönnrot on halunnut runoelmassa antaa kuvan siitä kaukaisesta muinaisuudesta, jota esikirjallinen runous hänen luulonsa mukaan kuvaa, mutta jota todellisuudessa ei lainkaan ole ollut olemassa. Kalevalaa voidaan tulkita vain omasta itsestään käsin, kaikki, mitä tiedämme kalevalaisesta maailmasta ja maailmankaikkeudesta, on eepoksen kansien välissä. Erinomaisena apuna tulkinnassa ovat itsensä Lönnrotin lukuisat Kalevalaa käsittelevät kirjoitukset ja yliopistoluentoja varten laatimat selitykset, joita säilytetään Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistossa (Lönnrotiana 121) ja joista osan Lönnrot julkaisi lyhennetyn Kalevalansa lopussa (Lönnrot 1862, 341–411), mutta ehdottomina kriteereinä Kalevalan tekijänkään mielipiteet eivät voi olla. Tästä näkökulmasta kuva »kalevalaisesta ajasta» muodostuu seuraavanlaiseksi.

Kosmogonia ja rajakansakonflikti

Runoelman kaksi ensimmäistä runoa esittävät kalevalaisen maailmankaikkeuden kosmogonian, jota täydentää 17. runossa katkelma Antero Vipusen kuvausta maailman synnystä (17:541–552). Väinämöinen on ensimmäisen Luonnottaren synnyttämänä yliluonnollinen olio, jollaiseksi taivaan takomiseen osallistunut Ilmarinenkin on ymmärrettävä. Kaataessaan ensimmäisen kasken Väinämöinen jättää yhden koivun »lintujen leposijaksi, käkösen kukuntapuuksi» (2:257–280) aavistamatta, että tästä teosta oli myöhemmin tuleva hänelle pelastus hänen joutuessaan Joukahaisen ampumana meren aaltojen armoille (7:89–115).

Runot 3–6 kertovat Väinämöisen ja Joukahaisen loitsukilvasta ja sen onnettomista seurauksista. Joukahainen, laiha poika lappalainen, hädissään lupaa sisarensa Ainon Väinämöiselle puolisoksi ja aiheuttaa tämän ennenaikaisen kuoleman. Lappalaisen ei ole ymmärrettävä tarkoittavan saamelaista, vaan ketä tahansa »lapessa, so. lappeassa, vieressä eli rajalla asuvaista» ja Lapin nimellä ymmärrettiin rajakansoja yleisesti (Lönnrot 1862, 344, 354). Selityksissään Lönnrot sulkee 1800-luvun Suomen ja sen rajanaapureiden maantieteeseen kuuluvat paikannimet eepoksen ulkopuolelle siinä epähistoriallisessa uskossaan, että »Kalevalan aikana» niillä on tarkoitettu aivan muita kohteita siellä, missä suomalaisten esi-isät silloin ovat eläneet. Vuoksi, Imatra, Häme, Karjala, Kemijoki jne. olivat kulkunimiä, joita suomalaiset toivat otaksutuilta alkuperäisiltä asuinsijoiltaan mukanaan, ja Suomi ei ollut silloin maan yhteinen nimi vaan maakunnan nimitys niinkuin esimerkiksi Savo myöhempinä aikoina.

Sampomyytti

Ainon menetettyään Väinämöinen lähtee kosimaan Pohjan neittä, mutta Joukahaisen kostoyrityksen takia saapuu kotkan auttamana perille surkeassa kunnossa. Näin alkaa Sammon taonta -jakso (runot 7–10) epäsuotuisasti: Väinämöisen täytyy luvata Ilmarinen sammon takojaksi ja hän itse omassa kosintayrityksessään epäonnistuu ja jopa venettä tehdessään vahingoittuu pahasti. Lönnrotin selityksen mukaan runoelman kuvaus »taivon kannella» kutovasta neidosta on vain runollinen ilmaus aitan parvella istuvasta tytöstä ja hänen määräämänsä tehtävät runollisesti ilmaistuja kosijoille määrättyjä ansiotöitä (Lönnrot 1862, 349–350). Kolmas ansiotyö, veneen veisto, jää polvenhaavan vuoksi Väinämöiseltä kesken. Kotiin palattuaan hän lähettää Ilmarisen Pohjolaan takomaan sammon.

Sammon taonta ja ryöstö on Kalevalan keskeinen suuri myytti, jonka perusteella runoelmaa on luonnehdittu juuri myyttiseksi eepokseksi. Sammon alkuperä ja vaikutus on ymmärrettävissä vain Kalevalan myyttisen elämänkäsityksen valossa. Varhemmin Lönnrot näyttää kuvitelleen sammon palvotuksi jumalan kuvaksi, mutta sittemmin hän yhtyi Jakob Grimmin käsitykseen, jonka mukaan sampo tarkoittaisi yleensä kyntämistä, kylvämistä, karjanhoitoa ja kehruuta (Grimm

1846). Näin hän päätyi lopulta sammon ja itse asiassa koko runoelman allegoriseen tulkintaan. Sampo ei olisi vain »metsän, karjan ja pellon annista» tehtävä ihme-esine, joka sitten satakertaisesti antaisi tuon annin takaisin (Lönnrot 1862, 349), vaan tarkoittaisi ihmiskunnan saavuttamaa sivistystä ja kulttuuria yleensä. Toden ja todellisen sivistyksen tehtävänä oli Lönnrotin käsityksen mukaan kaikkina aikoina ollut tehdä niin yksityiset ihmiset kuin kansatkin onnellisiksi, ja allegorinen tulkinta teki mahdolliseksi tulkita Väinämöisen ennustus runoelman lopussa lupaukseksi palata tuomaan kansalle kaikkea mahdollista onnea (Lönnrot 1858).

Huimapään ansiotyöt ja Manalan kosmografia

Ensimmäisen Lemminkäisepisodin (runot 11–15) liittää eeppiseen kokonaisuuteen kosinta-aihe. Myös huimapäinen Lemmin poika lähtee onnettomin seurauksin tavoittelemaan kuulua Pohjan neittä. Ensimmäisistä ansiotöistään, Hiiden, ihmisiä vihaavan pahan haltian, hirven pyytämisestä ja ruunan taltuttamisesta hän selviytyy, mutta yritys ampua joutsen Tuonelan joesta käy kohtalokkaaksi. Pohjolan »märkähattu karjapaimen» surmaa hänet ja heittää jokeen, jossa »verinen Tuonen poika» hakkaa hänet kappaleiksi.

Tuonen eli Tuonelan joella, salolla, kankaalla jne. tarkoitetaan Lönnrotin selityksen mukaan yleensä vaarallisia paikkoja; Tuonen väki oli siellä vaanimassa surmansa saavia viedäkseen heidät Tuonelaan. Kalevalaisessa maailmankuvassa alussa syntynyt manner on alkumeren ympäröimä, ja sen yläpuolella on yhdeksänkerroksinen taivaan kansien järjestelmä. Tuonela eli Manala ei ole maanalainen paikka vaan mantereen äärimmäisellä laidalla joen tai salmen erottama saari, jossa Tuonen väki ja vainajat oleskelivat. Sinne Lemminkäinen ei kuitenkaan joutunut, vaan äiti saattoi haravoida joesta hänen kappaleensa ja ylimmän Luojan, kaikkivaltiaan Jumalan avulla herättää poikansa henkiin. Jakson loppusäkeissä Lönnrot antaa lukijan ymmärtää Lemminkäiseen palattavan runoelmassa vielä myöhemmin.

Kilpakosinta ja häänäytelmä

Vaikka Pohjan neito oli luvattu sammon takojalle Ilmariselle, Väinämöinen ei tyydy osaansa, vaan runoelman Kilpakosinta-jaksossa (runot 16–20) yrittää vielä tavoitella häntä omakseen jopa Pohjolan emännän suopeuteen luottaen. Matkaa varten Väinämöinen »teki purtta laulamalla», mikä Lönnrotin selityksen mukaan tarkoittaa sitä, että veneellä tehtävien retkien menestys oli turvattava loitsuluvuilla, joita Väinämöinen ei kuitenkaan osannut kokonaisuudessaan. Puuttuvia sanoja hän ensin turhaan hakee Tuonelasta mutta saa ne lopulta Antero Vipuselta, joka oli »vanha mainio tietäjä ja ihmisiä syövä jättiläinen» (Lönnrot 1862, 358). Väinämöinen saapuu purrellaan ja Ilmarinen hevosella maitse Pohjolaan ja Pohjan neito suostuu nyt lopullisesti sammon takojan

puolisoksi. Samoin kuin 8. runossa Väinämöiselle ja 13. runossa Lemminkäiselle myös Ilmariselle määrätään nyt ansiotyöt, joista kaikista hän selviytyy, ja niin voidaan aloittaa häiden valmistelut. Kohtalokkaassa päätöksessä jättää Lemminkäinen kutsumatta häihin viitataan hänen aikaisemmin Pohjolassa aiheuttamiinsa harmeihin, mutta samalla luodaan peruste hänen loukkautumiselleen ja kostoretkelleen.

Runoissa 21–25 eeppinen tyyli vaihtuu draamalliseksi kuvaukseksi Pohjolan häistä, joita vietetään ensin Pohjolassa ja sitten Ilmarisen kotona. Jakson 3000 säkeestä vain kymmenes osa on dialogien ja monologien johdantosäkeitä sekä kertovaa kuvausta, kuten hääparin matka Ilman tuville. Pääosa on seremoniallisia häärunoja. Epätavallisesta rakenteestaan huolimatta jakso on hyvin rikassisältöinen ja monipuolinen kuvaus maatalousvaltaisen yhteisön jokapäiväisestä elämästä ja sen asettamista vaatimuksista. Eepoksen kokonaiskuvassa Pohjolan häät on Kalevan ja Pohjan kansojen yhteinen suuri juhla, jonka todellisena päähenkilönä on suuri tietäjä ja laulaja Väinämöinen. Yhteistä harmonista juhlamieltä eivät ole häiritsemässä sellaiset piilevät ongelmat kuin kysymys sammon omistusoikeudesta.

Toinen Lemminkäisepisodi (runot 26–30) on seikkailukertomus Lemmin pojan Pohjolan isännän surmaan johtaneesta kostomatkasta Pohjolaan sekä sitä seuraavista seikkailuista »saaren impien iloissa» ja sodassa Pohjolaa vastaan. Jakson lopussa Lönnrot jälleen jättää Lemminkäisen omille teilleen odottamaan sammon ryöstöretkeä, jolla hän on mukana »urohona kolmantena».

Ulkonaisten tapahtumien kannalta Kullervo-jakson (runot 31–36) yhteys muuhun runoelmaan on vähäisempi kuin muiden välikertomusten; eiväthän Kullervo tai hänen omaisensa ole mukana muissa tapahtumissa. Kuitenkin Kullervon aiheuttamasta Ilmarisen emännän, Pohjan neidon, kuolemasta saa alkunsa sammon ryöstöön johtava vihamielisyys Kalevalan ja Pohjolan välillä. Siirtymäkohdaksi on luonnehdittavissa pikemminkin opetusrunoksi kuin myytiksi ymmärrettävä kuvaus kultaneidon taonnasta (runo 37); päättyyhän se Väinämöisen kieltoon »kullalle kumartamasta, hopialle horjumasta».

Taistelu sammosta ja heeroksen lähtö

Eepoksen koko loppuosa viimeiseen runoon saakka (runot 38–49) kertoo Kalevalan väkivaltaisesta yrityksestä riistää sampo Pohjolasta, sen tuhoutumisesta ja Pohjolan emännän epäonnistuvista kostonyrityksistä. Koko tämä monivaiheinen tapahtumasarja on sikäli johdonmukainen, että Pohjolan emännän on lopulta pakko alistua, palauttaa riistämänsä taivaanvalot paikoilleen ja Väinämöinen voi tervehtiä niitä pysyvän onnen tuojina ihmisille, mutta muuten se on katkelmallinen ja epäjohdonmukainenkin. Tapahtumat saavat alkunsa Ilmarisen uudesta kosintamatkasta Pohjolaan, joka päättyy neidon ryöstöön ja lopulta tämän hylkäämiseen lokiksi noiduttuna. Tällä matkallaan Ilmarinen näkee Pohjolan elävän hyvin sammon varassa. Tämä havainto johtaa Väinämöisen

ja Ilmarisen päätökseen lähteä matkalle, josta tulee yritys ryöstää sampo Pohjolasta.

Niin määrätietoisesti kuin sammon anastusretki rautaisin sotavenosin on suunniteltukin, se keskeytyy hauenluisen kanteleen tekoon ja soittoon. Lönnrotin tulkinnan mukaan kysymys on jousella soitettavasta jouhikanteleesta, joksi väärä kalanleuka ja myös käyrän mainitseminen sopii (Lönnrot 1862, 382). Kanteletta käytetään välillä Pohjolassakin kokeiltavana, mutta vasta Väinämöinen pystyy sillä soittamaan ja soittamaan niin, että koko luomakunta ihastuu. Vasta tämän väliepisodin jälkeen voi samporetki jatkua.

42. ja 43. runossa kuvattu taistelu sammosta päättyy sen tuhoutuessa kummankin osapuolen menetyksiin, jotka Pohjolan osalla ovat suuremmat. Sammon ripa ja kansi eivät voineet pelastaa Pohjolaa leivättömyydestä ja muusta polonalaisuudesta. Kalevalan rannoille ajautuneet sammon murut eivät vielä merkinneet ikuista onnea, mutta niissä oli »siemenen sikiö, alku onnen ainiaisen», josta aikaa myöten oli karttuva hyvä menestys. Väinämöinen katsoo taistelun päättyneen Kalevalan voitoksi ja iloisena siitä tekee mereen uponneen kanteleen tilalle uuden visakoivusta sekä ihastuttaa soitollaan jälleen luomakunnan (44. runo).

Kalevalaa kohtaavia onnettomuuksia kuvaavat runot 45–49 ovat muuten itsenäisiä, mutta Pohjolan emännän kostonyrityksinä ne liittyvät sammon ryöstön seurauksiin. Mahtavilla tautiloitsuillaan Väinämöinen parantaa Kalevalan kansan taudeista. Karjan tuhoksi lähetetyn karhun kaato ja peijaiset taas muuttuvat suureksi juhlaksi. Taivaanvalojen katoamisen aiheuttama suurimman tuhon uhka poistuu lopulta sekin Pohjolan emännän tajutessa jäävänsä lopullisesti tappiolle ja päästäessä auringon ja kuun Pohjolan kivimäestä.

Kalevalan viimeinen runo on sikäli erillinen eepoksen päätösjakso, että sen yhdistää aikaisempaan kuvaukseen vain Väinämöisen kohtalo ja että sen erottaa aikaisemmista tapahtumista tietty, tarkemmin määrittelemättä jäävä aikaväli. Marjatan puolikuinen poika, jonka Väinämöinen on tuominnut suolle vietäväksi, syyttää tätä väärästä tuomiosta. Virokannas kastaa sitten pojan »Karjalan kuninkahaksi, Kaiken vallan vartiaksi». Tämän johdosta Väinämöinen lähtee suutuksissaan ja häpeissään veneellään tietymättömiin »Yläisihin maaemihin, Alaisihin taivosihin» ja lähtiessään ennustaa häntä vielä tarvittavan »Uuen sammon saattajaksi, Uuen soiton suorijaksi». Marjatan pojan kastaminen tulevaksi vallan haltijaksi merkitsee Kalevalan maailmassa sellaisen uuden aikakauden alkamista, missä Väinämöiselle ei ole sijaa. Uutta aikaa ei tarkemmin luonnehdita, eikä kristinuskoon ole viittaustakaan 50. runossa sen paremmin kuin muuallakaan eepoksessa. Lönnrot näki Väinämöisen erityiseksi viisauden osoitukseksi sen, että hän osasi vastustelematta luopua entisestä vallastaan, kun luopumisen aika oli tullut.

Onko Kalevala yhtenäinen eepos?

Kokonaisuutena Kalevala on erillisistä, toisistaan riippumattomista esikirjallisista ru-

noista syntynyt kuvaelmasarja, joka etenee johdonmukaisessa järjestyksessä mutta kokoonpanomenetelmästä johtuvin monin pysähdyksin. Suurimmat niistä ovat toisen ja kolmannen runon välissä, viimeisen runon edellä ja episodien molemmin puolin, jolloin on huomautettukin siirryttävän uusiin aiheisiin. Menetelmästä on johtunut se, että jotkut motiivit toistuvat kahdesti tai useammankin kerran, kuten Pohjan neidon kosinta, ansiotyöt, morsiamen ryöstö, veneen teko, kanteleen teko ja soitto, joen ja meren haravointi jne. Jotkut runot taas ovat lähes itsenäisiä. Tällaiset katkokset ja motiivien toistot eivät olleetkaan vältettävissä luopumatta tiukasta sidoksisuudesta lähderunoihin ja uudistamatta luomismenetelmää syvällisemmäksi kuin Fr. A. Wolfin Homeroksen eeposten kokoonpanoteoria edellytti.

Domenico Comparetti on laajassa tutkimuksessaan päätynyt siihen, että Kalevalassa ei ole muuta yhtenäisyyttä kuin sellainen tapahtumia heikommin tai kiinteämmin toisiinsa liittävä johdonmukaisuus, jollainen jokaisessa runossa täytyy olla, jotta se olisi runoutta (Comparetti 1892, 314). K. B. Wiklund puolestaan kaipaa Kalevalasta sen eri osia toisiinsa yhdistävää »punaista lankaa» (Wiklund 1901, 28). Rafael Koskimies huomauttaa näiden käsitysten johdosta, että Kalevalan yhtenäisyyttä ajateltaessa normatiivinen estetiikka ei alkuunkaan vie tuloksiin, sillä runoelman yhtenäisyys ja kokonaisuus ei noudata klassisten eeposteoriain sääntöjä ja lakeja. Kalevalan yhtenäisyydellä on omat lakinsa, joista näkyvin ja helpoimmin tajuttava on suuri kolmiyhteys: kertomus, lyriikka ja loitsu (Koskimies 1978, 13, 19, 66). Kalevalan yhtenäisyys ei ole ymmärrettävissä vain kertomuksen etenemisen mukaan, vaan siinä on toisena olennaisena tekijänä otettava huomioon runoelman myyttinen elämänkäsitys, jossa loitsuilla ja myös muulla lyriikalla on hallitseva asema.

Kalevalan myyttinen hierarkia

Merkittävässä kirjeessään Kalevalan ensimmäisen painoksen ranskantajalle L. Léouzon Le Ducille maaliskuun 30. päivänä 1851 Lönnrot on seikkaperäisesti käsitellyt Kalevalan myyttistä elämänkäsitystä. Kalevalan kosmogonian perusta on keskitetysti esitetty Antero Vipusen laulua kuvaavissa säkeissä 17:541–548:

Lauloi synnyt syitä myöten,
Luottehet lomia myöten,
Kuinka Luojansa luvalla,
Kaikkivallan vaatimalla
Itsestänsä ilma syntyi,
Ilmasta vesi erosi,
Veestä manner maatelihe,
Manteresta kasvut kaikki.

Lönnrotin selityksen mukaan alun alkaen oli Ukko eli Luoja yksin, ja Hän sai tyhjästä aikaan ilman, josta sitten syntyi vesi ja vedestä Ilmatar, ensimmäinen Luonnotar. Tällaisella kosmogonialla on Lönnrotin käsityksen mukaan paljon kosketuskohtia Vanhan testamentin luomiskertomukseen. Koko kalevalaista maailmaa hallitseva ylinen Luoja, josta käytetään myös nimityksiä Ylijumala,

julkinen Jumala, Kaikkivalta, Taivainen taatto jne., on alinomaa rukousten kohteena ja Hän puuttuu usein tapahtumien kulkuun. Ylijumala ja lukuisat haltiahahmot ovat kristillisväritteisiä, mikä johtuu osaksi kansanomaisten vastineiden raamatullisista lähtökohdista, osaksi Lönnrotin elämänkäsityksestä.

Luojan jälkeen seuraavana Kalevalan myyttisessä hierarkiassa ovat Luonnottaret, joista ensimmäisen synnyttämä Väinämöinen samoin kuin alkuluomisessa »taivaan takojana» mukana ollut Ilmarinen ovat erikoisasemassa yliluonnollisen alkuperänsä vuoksi Kalevalan henkilöhahmojen joukossa. Ilmattaren ohella oli lukuisia muita Luonnottaria, joista kolme osallistui raudan syntyyn, ja Lönnrotin selityksen mukaan (Lönnrot 1862, 351) ihminenkin oli alun perin luonnottaren synnyttämä.

Pienempien jumalolentojen, hyvien ja pahojen haltiain lukumäärä on Kalevalan mytologiassa rajaton, sillä ei ole mitään kasvia tai eläintä, ei esinettä tai sen osaa, jolla ei olisi omaa aina läsnäolevaa haltiaansa, ja usein ne ovat naispuolisia. Koko tämä valtava näkymättömien olentojen joukko on erityisen runsaslukuisena loitsuissa. Tahtoessaan luoda kalevalaisesta maailmasta mahdollisimman monipuolisen ja täydellisen kokonaiskuvan Lönnrot piti välttämättömänä antaa paljon tilaa loitsuille ja taioille, joilla hän katsoi runoelman elämänkäsityksessä olevan hallitsevan aseman. Sen vuoksi erilaisia loitsuja – syntylukuja, monenmoisten tautien ja vammojen parannuslukuja ja manauksia, maanviljelykseen, karjanhoitoon, metsästykseen ja kalastukseen liittyviä rukouksia, tietäjän kerskaus- ja varaussanoja ym. – on eepoksessa yli 4000 säettä, yli viidennes koko säemäärästä. Kalevalan lopussa Lönnrot on luetellut 53 erilaista runoelmassa tavattavaa loitsulukua.

Kalevalan henkilöhierarkia

Myyttisten olentojen hierarkialle on vastineensa myös inhimillisellä tasolla. Ylimpänä on luonnollisesti Väinämöinen, jonka vaiheista runoelma ennen muuta kertoo. Ihmisten suuresta joukosta on kuvauksen kohteeksi otettu nimiltään erikseen mainittuina tai muuten yksilöllistettynä kolmisenkymmentä merkkihenkilöä. Useimpia heistä on luonnehdittu kautta eepoksen toistuvin epiteetein kuten »tietäjä iän ikuinen» (Väinämöinen), »taitava takoja» (Ilmarinen), »lieto» (Lemminkäinen), »Hivus keltainen korea» (Kullervo) jne. Tällaisin, samankin henkilön kohdalla jonkin verran vaihtelevin määrein luonnehditaan runoelman sankarien yhteiskunnallista asemaa ja luonteenominaisuuksia, joilla näyttää olevan oma vaikutuksensa heidän kohtaloihinsa.

Kalevalan Väinämöinen on Lönnrotin selityksen mukaan (Lönnrot 1835, xiii–xvi) totinen, viisas, suuritietävä, laulussa ja soitossa erityisen taitava Suomen sankari, jota ei ole jumalana pidettävä. Väinämöistä lähinnä olevia sankareita ovat sitten sammon vaiheisiin keskeisesti osallistuvat Ilmarinen, Lemminkäinen ja Pohjolan emäntä. Ilmarista

Lönnrot luonnehtii raudan ja muiden metallien mainioksi sepäksi, yksivakaiseksi, totiseksi ja rehelliseksi mieheksi. Lemminkäinen taas on kevytmielinen, ylpeä, kerskaileva, lyhytnäköinen, joskin urhoollinen sankari. Louhi, Pohjolan emäntä, on itsevaltias Pohjan kansan hallitsija, vallanhimoinen ja voimakastahtoinen sekä kostonhalussaan pelottava nainen.

Useimmissa muissa henkilöhahmoissa havainnollistuvat voimakkaina tietyt inhimilliset ominaisuudet taikka poikkeukselliset elämänkohtalot. Siten Lemminkäisen ja Kullervon äidit ovat uhrautuvan äidinrakkauden, Aino vielä uinuvan neitseellisyyden, Pohjan neito kauneudestaan tietoisen ylväyden, Joukahainen kostonhimoisen ylimielisyyden ja Pohjolan märkähattu karjapaimen kaikkinaisen pahuuden eduskuvia. Traagisista elämänkohtaloista on ennaltamääräytyneisyydessään järkyttävin Kullervon tarina: sankariksi syntynyt tuhoutuu kohtalon armottomiin iskuihin ja oman sisimpänsä ristiriitoihin. Traagisia hahmoja Kullervon rinnalla ovat niin ikään hänen sisarensa ja Joukahaisen Aino-sisar.

Päähenkilöiden ohella runoelmassa erottuu heidän lähipiiristään tiettyjen yksilöllisten ominaisuuksien vuoksi mieleen jääviä henkilöhahmoja: taloustoimissa taitavat naiset Lokka, Ilpotar, Osmotar ja Annikki, suurisukuinen ja kevytmielinen Kyllikki ja Lemminkäisen kanteleva sisar Ainikki, avuton ja alistettu Pohjolan isäntä, toisiaan vihaavat, riitelevät veljekset Untamo ja Kalervo, sodankävijä Tiera, »jalon synnyn» synnyttävä Marjatta ja monet muut. Kaikki he rikastuttavat monin tavoin eepoksen henkilögalleriaa.

Kalevalan sanottava

Kalevalan (1849) Alkulauseessa (§ 8) Lönnrot pitää muistiinpanemiansa karjalaisten esikirjallisten runojen »alkuperäisenä kotina» historiallisista lähteistä tunnettua Bjarmien maata Vienan meren eteläpuolella ja arvelee Suomen itärajan toisella puolella asuneiden karjalaisten olevan »vanhan rikkaan, voimakkaan ja kuuluisan Permian kansan suoraa jälkisukua». Etelästä Laatokan tienoilta myöhemmille asuinsijoilleen tulleiden karjalaisten esi-isät eivät kuitenkaan ole voineet olla permalaisia. Karjalaisessa kansanrunoudessa ei siten voi kuvastua permalaisten historia, tavat eikä Lönnrotin mainitsema perintösivistys millään tavalla, puhumattakaan siitä, että tuo runous olisi siltä taholta lähtöisin. Syntytapansa vuoksi, kokoonpanorunoelmana, Kalevala ei voi kertoa bjarmeista eikä mistään muustakaan maasta tai kansasta, sillä runoelman historiallis-etnologinen todellisuus on kauttaaltaan fiktiivistä.

Autonomisuudessaan ja kuvitteellisuudessaan Kalevala on kuin toiselta taivaankappaleelta saatu dokumentti, joka on siitä ainoa tietolähde ja joka kertoo siitä kaiken tietämisen arvoisen. Tämä kalevalainen maailmankuva on äärettömän rikas niinkuin Karjalan esikirjallinen runous, josta se on syntynyt, ja runoilija on pakottanut sen historiallis-etnologisen todellisuuden, mytologian, runou-

den, kielikuvat ja lausemuodot yhden suuren, kalevalaista kielimuotoa noudattavan runoelman hahmoon. Universaalisena ja kosmogonisena eepoksena Kalevala on Euroopan kirjallisuudessa ainoalaatuinen.

Runoudesta syntyneenä eepoksena Kalevala on lähinnä tulkittavissa vertauskuvallisena runoelmana. Keskeisen asemansa vuoksi sampo ja Lönnrotin siitä esittämä selitys on luonnollinen lähtökohta. Tästä näkökulmasta Kalevala on arkaistinen runokertomus ihmissuvun alinomaisesta pyrkimyksestä ja taistelusta pysyvää aineellista hyvinvointia ja ikuista onnea kohti, jotka ovat saavutettavissa vain sivistyksen ja kulttuurin avulla. Kalevan ja Pohjan kansat eivät edusta tässä kehityksessä primitiivisyyttä, vaan moninaisine elinkeinoineen, kehittyneine yhteiskuntajärjestelmineen ja monoteistisine uskonkäsityksineen jo monipuoliseksi kehittynyttä kulttuurin tasoa. Kalevalan varsinainen sanoma ihmiskunnalle on runoelman lopussa Väinämöisen ennustuksessa paluustaan »Uuen sammon saattajaksi, Uuen soiton suoriaksi». Tässä ennustuksessa Lönnrot on vertauskuvallisessa muodossa tuonut ilmi lujan uskonsa siihen, että suuret tietäjät ja taitajat ja heidän luomansa kulttuuri ovat ihmiskunnan ikuisen onnen järkkymätön perusta.

Kirjallisuus

Annist, August Kalevala taideteoksena. Helsinki 1944.

Anttila, Aarne Elias Lönnrot. Elämä ja toiminta I, II. Helsinki 1931, 1935.

von Becker, Reinhold Väinämöisestä, osaksi vanhoilla kansanrunoilla suoritettu. Turun Wiikko-Sanomat, no:t 10–11, 20. Turku 1820.

Borenius, A. & Krohn, J. (toim.) Kalevalan esityöt 1–2. (Sisältää: Reinhold von Becker, Väinämöisestä, Elias Lönnrot, Väitöskirjan aineksia, Lemminkäinen, Väinämöinen, Naimakansan virsiä, Runokokous Väinämöisestä.) Suomi III, 4–5. Helsinki 1891.

Comparetti, Domenico Der Kalewala oder die traditionelle Poesi der Finnen. Halle 1892.

Engelberg, Rafael Kalevalan sisällys ja rakenne. Eepostutkimus. Helsinki 1914.

af Forselles, Jenny (red.) Elias Lönnrots svenska skrifter I. Uppsatser och öfversättningar. Helsingfors 1908.

– Elias Lönnrots svenska skrifter II. Bref, anteckningar och reseskildningar. Helsingfors 1911.

Fromm, Hans Elias Lönnrot als Schöpfer des finnischen Epos Kalevala. Wolfgang Veenker (hrsg.), Volksepen der uralischen und altaischen Völker. Ural-altaische Bibliotek 16. Wiesbaden 1968.
– Zwischen Parodie und Mythos. Kalevalische Betrachtungen. Schriften aus dem Finnland-Institut in Köln 11. Hamburg 1974.
Grimm, Jacob Ueber das finnische Epos. Zeitschrift für die Wissenschaft der Sprache von A. Hoefner. I B. Berlin 1846.
Kaukonen, Väinö Vanhan Kalevalan kokoonpano I, II. Helsinki 1939, 1945.
– Elias Lönnrotin Kalevalan toinen painos. Helsinki 1956.
– Die Entstehung des Kalevala-Epos. Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald VIII. Greifswald 1958.
– The Kalevala and the Kalevipoeg. Péter Hajdú (ed.), Ancient Cultures of the Uralian Peoples. Budapest 1976.
– Lönnrot ja Kalevala. Pieksämäki 1979.
– Elias Lönnrotin Kanteletar. Jyväskylä 1984a.
– Kansanrunon Kauko-Karjalaa ja Kalevalan synty. Porvoo 1984b.
Koskimies, Rafael Kalevalan estetiikkaa. Suomi 122:1. Vaasa 1978.
Krohn, Julius Suomalaisen kirjallisuuden historia I. Kalevala, I. Kaunotieteellinen katsahdus Kalevalaan. Helsinki 1883.
Krohn, Kaarle Kalevalankysymyksiä I–II. Journal de la Société Finno-Ougrienne 35. Helsinki 1918.
Kuusi, Matti & Bosley, Keith & Branch, Michael (eds. and transl.) Finnish Folk Poetry. Epic. Helsinki 1977.
Lönnrot, Elias Dissertatio academica de Väinämöine priscorum Fennorum numine. Aboae 1827.
– Kantele taikka Suomen kansan sekä vanhoja että nykysempiä runoja ja lauluja. 1–4. 1829–1831. Helsinki 1829.
– Kalevala taikka Vanhoja Karjalan Runoja Suomen kansan muinosista ajoista. Helsinki 1835.
– Kanteletar taikka Suomen Kansan Vanhoja Lauluja ja Virsiä. I–III. Helsinki 1840.
– Om den nya under arbete varande Kalevala edition. Litteraturblad för allmän medborgerlig bildning, n. 12. Helsingfors 1848.
– Anmärkningar till den nya Kalevala upplagan. Litteraturblad för allmän medborgerlig bildning, n. 1. Helsingfors 1849a.
– Kalevala. Toinen painos. Helsinki 1849b.
– Om den nya Kalevala edition. Litteraturblad för allmän medborgerlig bildning, n. 3. Helsingfors 1849c.
– Tre ord om och ur finska fornsången. Litteraturblad för allmän medborgerlig bildning, n. 11. Helsingfors 1858.
– Kalevala. Lyhennetty laitos. Helsinki 1862.
Niemi, A. R. (toim.) Kalevalan esityöt III. (Sisältää: Elias Lönnrot, Lisiä Vanhaan Kalevalaan.) Suomi 3:11. Helsinki 1895.
– Kalevalan kokoonpano I. Runokokous Väinämöisestä. Helsinki 1898.
– (toim.) Elias Lönnrotin matkat vuosina 1828–44. I, II. Helsinki 1902.
Porthan, H. G. De poesi Fennica. Aboae 1766–1778. Suomalaisesta runoudesta. Suom. ja julk. Edv. Rein. Suomalaisuuden syntysanoja I. Helsinki 1904.
– M. Pauli Juusten, episc. quondam Ab Chronicon episcoporum Finlandensium, annotationibus et sylloge monumentorum illustratum. Aboae 1784–1800. Paavali Juustenin Suomen piispain kronikka huomautuksin ja asiakirjoin valaistuna. Suom. ja julk. Iiro Kajanto. Henrik Gabriel Porthanin valitut teokset. Jyväskylä 1982.
Rein, Gabriel Väinämöinen, en historisk person. Helsingfors Morgonblad n. 16. Helsingfors 1832.
Salminen, Väinö Suomalaisten muinaisrunojen historia. I. Helsinki 1934.
Sjögren, A. J. Ueber die Finnische Sprache und ihre Literatur. St. Petersburg 1821.
Tengström, J. R. Teckningar från den fosterländska

Vitterhetens område. Inledning. I. Kalevala. Fosterländskt Album I. Helsingfors 1845.
Wiklund, K. B. Om Kalevala, finnarnes nationalepos, och forskningarna rörande detsamma. Föreningen Heimdals folkskrifter nr. 71. Stockholm 1901.

LAURI HONKO

Kalevala: aitouden, tulkinnan ja identiteetin ongelmia

Kalevalaa on lähestytty ja lähestytään yhä kolmella tasolla: kansaneepoksena, Lönnrotin eepoksena ja kansalliseepoksena. Tasoja voi luonnehtia folkloristiseksi, kirjalliseksi ja kulttuuripoliittiseksi. Liikutaanpa millä tahansa näistä, ehtimiseen ollaan törmäämässä kolmeen toisiinsa kietoutuvaan probleemikimppuun, joissa on kysymys eepoksen aitoudesta, eepoksen tulkinnasta ja eepoksen avulla julkituodusta kulttuurisesta identiteetistä. Kysymysten muoto ja vastausten laatu vaihtelee sen mukaan, painotetaanko ja millä tavalla Kalevalan perustana olevia kansanrunouden aineksia, Lönnrotin uutta luovaa osuutta vai sitä yhteisöä, joka eepoksen tilasi ja itselleen omisti. Kalevalasta käydyssä keskustelussa eri tarkastelutasot ja ongelmapiirit useammin sekoitetaan kuin eriytetään toisistaan. Tyypillinen esimerkki on kiista siitä, kumpaa – kirjallista Kalevalaa vai suullista kansanrunoutta – olisi tarjottava ja minkälaisen tulkinnan kera suomalaisen identiteetin kuvastimeksi. Jäsentymätön keskustelu jää helposti kansallisten arvojen ja tabujen aitaamaan kehään. Kalevalan-tutkimuksen suhteellisen heiveröiset kaaderit eivät riitä takaamaan sitä, että keskustelua olisi jatkuvasti ohjaamassa uusi ja painava tutkimustieto.

Seuraavassa on silmämääränä koko Kalevala-prosessin luonnehdinta kolmen otsikkoon merkityn ongelman näkökulmasta. Terävöitettäköön niitä aluksi.

K a n s a n e e p o k s e n näkökulmaa ei tutkimuksessa nykyään paljon pohdita, vaikka se Kalevalan ilmestyessä oli mitä keskeisin. Kun selvisi, ettei Kalevalan taustalta löydy mitään laajamuotoista suullista eeposta ja ettei Lönnrotin panosta voida käsittää rekonstruktioksi, polttavaksi tuli kysymys Kalevalan aitoudesta, ts. Lönnrotin työmenetelmästä ja kansanrunojen ja eepoksen välisen suhteen lähdekriittisen tarkasta määrittelystä. Läpäiseekö kansanrunojen tyyli ja sanottava muunnetunkin tekstin? Vertailevan eepostutkimuksen näkökulmasta Kalevala on joka tapauksessa kansanrunoeepos eikä sellaisena rinnastu puhtaasti kirjallisiin

eepoksiin. Onko kyseessä eeposkirjallisuuden kuriositeetti, erikoistapaus? Vai löytyykö Kalevalalle vertailukohtia joltain taholta? Mikä on sen seikan merkitys, että Kalevalan lähteet ja syntyprosessi tunnetaan poikkeuksellisen tarkasti? Onko Lönnrot lähempänä Homerosta vai Vergiliusta, suurta laulajaa vai eeposrunoilijaa, vai olisiko hänet rinnastettava elävien kansaneeposten kerääjä-toimittajiin ja julkaisijoihin?

Kalevalan käsittäminen Lönnrotin eepokseksi on jatkuvasti vahvistunut. Harkitun tai luonnostaan vaatimattoman esiintymisen takaa on kuoriutumassa määrätietoinen, jopa kunnianhimoinen eeposrunoilija, jota romantiikan kiteyttämä eeposteoria sitoo mutta joka ei koskaan halunnut tyytyä pelkän runotekstien julkaisijan rooliin. Kalevalan lähdekritiikki saa rinnalleen Lönnrotin omaksumien käsitysten ja päämäärien analyysin. Siinä missä folkloristinen lähdekritiikki hakee kulttuurista pohjaa Kalevalan tekstille, siinä kirjallisen työn analyysi seuraa Lönnrotin omaa Kalevala-tulkintaa. Näistä tavallaan erillisenä kulkee Kalevalan esteettisen arvioinnin puhtaasti tekstilähtöinen linja. Kalevalan ja kansanrunojen tulkinnan klassinen valtauoma »historiallista vai myytillistä?» kaipaa jatkuvasti perkausta, ei vähiten Lönnrotin itsensä kohdalla.

Kansalliseepoksena Kalevalan asema on kiistaton. Silti kysymys »oikea vai väärä identiteetti?» saattaa ajankohtaistua eri syistä. Voidaan viitata karjalaisen kulttuurin perifeerisyyteen suomalaisten heimokulttuurien kentässä ja kysyä, mitä edellytyksiä suomalaisten enemmistöllä on loppujen lopuksi ollut ymmärtää esimerkiksi rajantakaisten karjalaisten elämänmuotojen syvintä luonnetta. Jäivätkö Kalevalan kulttuuriset ymmärtämiskynnykset korkeiksi senkin jälkeen, kun suomen kielen asema vahvistui ja eeposta selittävää kirjallisuutta alkoi olla saatavilla? Tällaiset kysymykset pakottavat tarkastelemaan Lönnrotin sopeuttavaa osuutta toisesta näkökulmasta kuin folkloristisen autenttisuuden kohdalla: kuinka tietoinen oli hänen pyrkimyksensä yleissuomalaistaa Kalevala? Voidaan myös vertailun vuoksi tarkastella identiteettisymbolien valintaa muissa kulttuureissa ja katsoa, harrastavatko kansakunnat enemmistön reaalikulttuuria lähellä olevia symboleita vai kelpaavatko tähän tehtävään yhtä hyvin hypoteettisen menneisyyden pohjalle rakennellut ihannekuvat. Yksi kansalliseepoksen koetinkivi on kansakunnan ahdinkotila: turvaudutaanko siihen kansallisen epävarmuuden aikoina ja millä tavalla? Tai lievemmin: onko sillä käyttöä uusien identiteettien rakentelussa tai kansallisen, alueellisen tai muun identiteetin vaihtoehtoisten painotusten kilpailussa? Kalevalan synnyn suora yhteys kansakunnan identiteettikriisiin, joka johti eepoksen tilaukseen, näyttää ratkaisevan kysymyksen henkisistä omistussuhteista, vaikka ne eivät olekaan aivan yksiselitteisiä. Kiintoisa on runoepiikan maantiede: Kalevalan runoainesten pääosa on peräisin suhteellisen kapealta Suomen ja Karjalan väliseltä rajavyöhykkeeltä eikä sitä voi pitää esimerkiksi yleiskarjalaisena.

Kalevala-prosessi sanan laajassa mielessä sai alkunsa jo Porthanin runonkeruuta kan-

nustavista harrastuksista ja ennen kaikkea siitä tunnustuksesta, jonka hän kansanrunoudelle antoi. Kalevala-prosessin loppu ei ole näkyvissä: niin kauan kuin Kalevalaa luetaan ja siihen viitataan, prosessi jatkuu. Kokonaisuutena tämä kehityskulku on ei suinkaan ainoa mutta hieno esimerkki kansanrunouden löytämisestä, käytöstä ja vaikutuksesta kulttuurisen identiteetin hahmotukseen. Sen tutkiminen on itse asiassa monitieteinen, ei pelkästään eepostutkimuksen eikä folkloristiikan vaan vertailevan kulttuurintutkimuksen ja kulttuuri- ja aatehistorian tehtävä.

Esinäytös

Kansanrunouden löytäjät ovat normaalisti ulkopuolisia. Alkuperäisessä ympäristössään elävä folklore nivoutuu monin tavoin sosiaaliseen elämään eikä se yleensä herätä käyttäjiensä huomiota nimenomaan folklorena, esimerkiksi tiettyjä tyylinormeja noudattavina perinnelajeina. Perinneyhteisön jäsenelle folklore on ennen kaikkea kommunikaatiota, joukko tulkittavia viestejä. Hän ei näe folkloren ja ei-folkloren rajaa samalla tavalla kuin ulkopuolinen, sillä perinne on hänelle aina jonkin laajemman kokonaisuuden ja aktuaalin käyttäytymistilanteen elimellinen osa. Perinne ei muodostu ongelmaksi, koska sen käyttöön on olemassa riittävä kompetenssi. Ulkopuolinen, jolta tuo kompetenssi joko kokonaan tai osaksi puuttuu, ei pysty kommunikoimaan perinteellä mutta hän tuo mukanaan uuden tiedollisen intressin. Sen motiivia on turha etsiä perinneyhteisön sisältä.

Ruotsin ja Suomen kansanrunouden keruun peruskirja on Kustaa II Adolfin toukokuussa 1630 allekirjoittama memoriaali, joka sisältää seikkaperäisiä määräyksiä muinaismuistojen tallentamisesta. Siinä kehotetaan tiedustelemaan »kaikenlaisia kronikoita ja kertomuksia, ikimuistoisia tarinoita ja runoja lohikäärmeistä, kääpiöistä ja jättiläisistä. Samaten tarinoita maineikkaista henkilöistä, vanhoista luostareista, linnoista, kuninkaiden asuinpaikoista ja kaupungeista, joista voidaan saada selkoa siitä, mitä muinoin on ollut, vanhoja sankarirunoja ja loitsulauluja unohtamatta ottaa selville niiden sävelmiä» (Sarajas 1956, 29, 325). Keruukehotusta ei pidä käsittää merkiksi kiinnostuksesta elävään perinteeseen ja sen lajeihin. Tiedon intressi oli antikvaarinen: kansanperinteestä kiinnostuttiin, jos sen avulla uskottiin voitavan valaista muinaisten aikojen elämäntapaa, elinkeinoja, asutushistoriaa, hallitsijoita ja pakanallista uskontoa. Uteliaisuuden motiivi paljastuu memoriaalin perusteluissa, joissa ilmaistaan halu osoittaa, »etteivät esi-isämme olleet barbaareja», »että olemme vanhin kansa», »että kielemme on vanhin» ja että alun perin »olemme kansoittaneet muut maat», ja joissa ollaan huolissaan tanskalaisten yrityksistä anastaa itselleen tämä kunnia. Kustaa II Adolfin memoriaali oli reaktio tanskalaiseen antikviteettien keruuta koskevaan kehotukseen, jonka Tanskan kuningas Kristian IV oli 1622 lähettänyt Tanskan ja Norjan piispoille. Sen taustalla piili tarve vahvistaa kansallista identiteettiä ja sijoittua

hyvin kansakuntien välisessä vertailussa.

Tässä on folkloren löytämisen tarina pienoiskoossa ajalta 200 vuotta ennen Kalevalan ilmestymistä. Perinteen löytämistä seuraa normaalisti sen siirto toiseen käyttöön, arkistoon, julkaisuun, kulttuuripolitiikan välineeksi. Kalevalakin on juuri tällaisen perinteen siirron tulos. Hallinnollinen tai kulttuurinen eliitti, joka käynnistää kansanperinteen keruun, ottaa myös vastuun perinteen uudesta käytöstä aivan toisenlaisissa ympäristöissä kuin missä perinne oli elänyt ennen löytymistään.

Perinteen siirron ongelma

Tuntuu siltä, että juuri perinteen siirto, folkloren nykyelämässä tuiki tavallinen, luo aina autenttisuusongelmia sekä itse perinteen aidon esityskontekstin että hahmottelunalaisen kulttuurisen identiteetin kannalta. On itse asiassa tarpeen erottaa kansanperinteen »toinen elämä» siitä ensimmäisestä, jossa se on luonnollinen osa laajempaa perinnesysteemiä eikä välttämättä edes erotu kovin selvärajaisesti. Tämä perinteen ensimmäinen elämä, jota folkloristit muuten mieluiten tutkivat, päättyy perinteen dokumentaatioon. Siinä traditio irrotetaan taustastaan, pysäytetään teksteiksi ja kuviksi, joilla on se ominaisuus, etteivät ne enää ole mukana vaikuttamassa kysymyksessä olevan perinteen jatkuvaan kehitykseen. Tästä näkökulmasta arkistoitu tekstimateriaali on kuollutta ja vaikutuksetonta: se siirtyy tavallaan jonoon odottamaan »toisen elämän» alkamista, jotakin käyttöönottoa, julkaisemista, esitystä, uutta kierrätystä.

»Toisen elämän» ongelma on väärä konteksti, epäaito esittäjä tai esitystilanne. Tässä on yksi syy siihen, että on alettu puhua perinteen suojelusta: väärässä yhteydessä tai virheellisesti esiintuotu perinne voi loukata sen yhteisön identiteettiä, jolta perinne on saatu ja/tai joka tunnustaa sen omakseen. Tulipa tällaista reaktiota tai ei (sehän edellyttää perinneyhteisön emansipaatiota, tietoisuutta perinteestä ja omasta identiteetistä ynnä tietenkin toimintakykyä), autenttisuusongelma on olemassa pitkään, ainakin siihen saakka, että kyseinen perinne on täysin sopeutettu uuteen käyttöympäristöön. Tieteellisen tutkimuksen näkökulmasta tämä »karanteeni» jatkuu usein paljon pitempään kuin perinteen käyttäjien: tutkijat ja arkistovirkailijat ovat kiinnostuneempia folkloren alkuperäyhteisöistä kuin kohdeyhteisöistä. »Folklorismin» käsitteeseen liittyy herkästi pejoratiivisuus: on kysymys perinteen väärästä uuskäytöstä tai kvasiperinteestä, keksityistä tai väärinsijoitetuista aineksista, joille havitellaan perinteen arvovaltaa. Kysymystä perinteen oikeasta uuskäytöstä on pohdittu varsin vähän.

Porthanin linja

Aatehistorian näkökulmasta Kalevala voi näyttää romantiikan myöhäiseltä kukinnolta. Kieltämättä romantiikka vaikutti jo Kalevalan syntyprosessiinkin, mutta varsinainen liikkeelle paneva tekijä se ei ollut. Oli ole-

massa kaksi muuta perusedellytystä, toinen kulttuurihistoriallinen, toinen poliittinen, joita ilman ajatus eepoksesta tuskin olisi voinut kiteytyä ja toteutua. Kulttuurihistoriallinen edellytys oli suomalaiseen kansanrunouteen kohdistunut keruuharrastus, jolla on juurensa jo Mikael Agricolassa ja äsken mainitussa Kustaa II Adolfin keruukehotuksessa ja joka saa ratkaisevasti uuden painotuksen Henrik Gabriel Porthanin työssä. Varhempi keruuharrastus palveli uskonpuhdistuksen, historiankirjoituksen, taloudellisten seutukuvausten ja orastavan etnografian tarpeita: kansanrunouden arvo perustui siihen asiatietoon, jota sen uskottiin välittävän. Tässä on jo hahmollaan se historiannälkä, joka 1800-luvun muuttuvassa tilanteessa sai ei vain suomalaiset vaan monet muutkin Euroopan nuoret ja 'historiattomat' kansat tähyämään kansanrunouteen eräänlaisena käyttämättömänä resurssina (Honko 1980, 61–62).

Kalevalan esihistoriaa ei kuitenkaan ole tarpeen aloittaa kauempaa kuin 1760-luvusta, jolloin Porthanin tutkimus suomalaisesta runoudesta (Dissertatio de poesi Fennica, 1766–1778) alkaa ilmestyä. Keruuharrastuksista huolimatta tieto kansanrunouden lajeista ja esiintymisalueista oli lisääntynyt Suomessa hitaasti: osasyynä tähän oli oppineiston puutteellinen suomen kielen taito ja vähäiset yhteydet niihin itäisiin maankolkkiin, joihin vanhakantainen eeppinen kansanrunous oli väistynyt. Vasta Porthanin aikana ja suureksi osaksi hänen ansiostaan tietoa alkoi olla riittävästi sen seikan oivaltamiseen, että suullisena perinteenä säilynyt kansanrunous (ja sen tyyliä noudattava taiderunous) itse asiassa oli arvokkaampi osa suomenkielistä kirjallisuutta kuin koko muu siihen mennessä suomen kielellä painettu runous. Ratkaisevaa oli, että Porthan puhui kansanrunouden arvosta nimenomaan runoutena ja suomalaisen kirjallisuuden osana: luonnonvarainen runous lakkasi olemasta joukko tiedollisia kuriositeetteja ja astui kirjasivistyksen saleihin runoaistin, tyylien ja lajien edustajana. Käänne on erityisen merkittävä siksi, että tuolloin valtaosa suomalaisesta kansanrunoudesta oli vielä löytämättä ja että romantiikan vaikutus oli vielä lähes olematon. Dissertation alkaessa ilmestyä esimerkiksi Herder oli vasta 22-vuotias, kirjallista toimintaansa aloitteleva nuorukainen, ja kesti kauan, ennen kuin 1778 ilmestynyt Volkslieder mainittiin turkulaisten kirjoituksissa.

Porthanin mainitseminen suomalaisen kansanrunoudentutkimuksen isänä ei ole aiheetonta: monet hänen havainnoistaan tuntuvat ennakoivan myöhempiä tieteellisiä näkemyksiä eikä hänen aineiston julkaisuperiaatteissaan ole juuri sijaa huomautuksille. Hän vaati runojen julkaisemista siinä asussa, jossa ne oli merkitty muistiin, ja tarpeellisin kotipaikkatiedoin varustettuina. Kalevalan kannalta tärkein ennakko-oivallus on seuraava:

> Ei sovi ihmetellä, että varsinkin näin vanhat, vain helposti pettävän muistin varassa säilyneet muistomerkit pakostakin turmeltuvat, tullen vielä hämärämmiksi ja monin paikoin tuskin ymmärrettäviksi. Lisäksi useimmissa runoissa myyttiset alkusynnyt esitetään tarkoituksella tavallisesti varsin

hämärästi. Sitäpaitsi vanhan suomalaisen mytologian luonne on nykyään miltei tuntematon. Senvuoksi on työlästä selittää vanhojen, usein mainittujen epäjumalien tehtäviä ja tunnusmerkkejä, puhumattakaan viittauksista esi-isiemme jo unohtuneisiin laitoksiin ja tapoihin.

Tämä suuri hämäryys tekee erittäin vaikeaksi löytää kaikkien näiden toisintojen joukosta oikea lukutapa. Kokemus on minulle kuitenkin osoittanut, että useita toisintoja vertaamalla voidaan jollakin tavoin palauttaa entiselleen runojen kokonaisuus ja antaa niille soveliaampi muoto. Tämän vuoksi älköön kukaan ihmetelkö, jos edempänä esitetyt esimerkit eivät aivan tarkoin kaikessa vastaa niitä toisintoja, joita kullakin sattuu olemaan käsillä. Olen näet täydentänyt yhdestä toisinnosta sen, mikä toisesta puuttuu, ja arvioiden tekstikritiikin sääntöjen mukaan yksittäisiä kohtia olen mikäli mahdollista pyrkinyt esittämään ne kokonaisina. Olen kuitenkin katsonut asialliseksi säilyttää kristinuskon omaksumisen jälkeiset interpolaatiot. Tulen myös mainitsemaan jossakin määrin merkittäviä poikkeavia toisintoja. Olen kuitenkin antanut etusijan toisinnoille, jotka eivät näytä yhtä virheellisiltä kuin toiset ja jotka lisäksi jonkin verran auttavat ymmärtämään esi-isiemme tapoja ja mielipiteitä (Porthan 1983, 92).

Samantapaisiin havaintoihin päätyi seuraavalla vuosisadalla moni muukin kansanrunojen toisintoja vertaileva tutkija ja julkaisija; myös kansanrunoudentutkimuksen maantieteellis-historiallisen tutkimusmenetelmän yksi lähtökohta on tässä. Silti tuntuu oikealta rajoittaa »paikkaamisen» osuus ja mahdollisuudet Porthanin ja hänen oppilaittensa kohdalla varsin vähiin: heistä sukeutui kriittisen tunnollisia ainesten julkaisijoita, joiden silmämääränä saattoi enintään olla erillisten kansanrunojen edustava valikoima. Tämä oli se Porthanin linja, jota Zachris Topelius vanhempi vielä noudatti mutta jolta Elias Lönnrot poikkesi.

Myötävaikuttava tekijä Porthanin kannan määrittelyssä oli eurooppalaisen kirjallisuuskäsityksen muuttuminen ja kansainvälistyminen, kehitys, josta viestejä saapui turkulaiseen humanistipiiriin ensin Ranskasta ja sitten Britteinsaarilta (Sarajas 1956, 229–232). Muuan olennainen muutoksen piirre oli kansanrunouden ja taiderunouden välisen kynnyksen madaltuminen. Keskustelu Ossianin lauluista oli vilkasta jo 1770-luvulla (ibid., 351–352), ja Porthan asettui alusta alkaen puolustamaan Macphersonia arvellen hänen vain järjestäneen, ei sepittäneen runoja. Ilmeisesti oma kokemus ohjasi häntä pitämään mahdollisena erillisistä runoista koostuvaa laajempaa eeppistä kokonaisuutta. Tämän lähemmäksi eepoksen ideaa eivät porthanilaiset piirit pohdiskeluissaan tulleet.

Identiteettikriisi ja eepoksen tilaus

Porthanin ja hänen työtovereittensa puuhailut kansanrunojen parissa jäivät luonteeltaan akateemisiksi: ne loivat pohjan eepokselle mutta eivät varsinaisesti ennakoineet sitä. Tarvittiin aivan toisenlainen tekijä kirvoittamaan näistä harrastuksista ja yleiseurooppalaisesta romantiikasta se potentiaali, joka Suomen historiallisessa tilanteessa saattoi johtaa eepoksen syntyyn. Tässä tapauksessa tuo tekijä oli sota, joka irrotti Suomen 700-vuotisesta yhteydestään Ruotsiin ja liitti sen vuodesta 1809 autonomisena suuriruhtinaskuntana Venäjään. Pitkälle edistynyt assimilaatio ruotsalaiseen kulttuu-

riin katkesi, ovet avautuivat Venäjällä asuviin sukukansoihin päin, ja ensimmäiset valtiopäivät istuttivat suomalaisten mieliin ajatuksen Suomesta, joka olisi enemmän kuin joukko Ruotsin tai Venäjän maakuntia. Tuloksena oli identiteettikriisi: ruotsia puhuvalla sivistyneistöllä näytti olevan kaksi vaihtoehtoa, joko suuntautua venäläiseen kulttuuriin tai samastua maan pääväestön kieleen ja alikehittyneeseen kulttuuriin. Valittiin jälkimmäinen, vaikka se merkitsi dramaattista kielen vaihtoa ja vaivalloista uuden identiteetin rakentamista. Tässä vaiheessa Suomesta tuli todellinen kehitysmaa. Suomen kieli oli kohotettava alennustilastaan ja tehtävä kulttuurikieleksi, oli luotava suomenkielinen kirjallisuus, oli kerättävä ainekset uudenlaista Suomen historiaa varten. Tähän työhön ryhtyi ruotsinkielinen mutta suomenmielinen sivistyneistö; se edistyi verkkaisesti ja saavutti lopullisia tuloksia monien vaiheiden jälkeen vasta vuosisadan jälkipuoliskolla tapahtuneen koululaitoksen uudistamisen ja sen myötä tapahtuneen sukupolvenvaihdoksen myötä.

Ajatus Kalevalasta kuului tämän kehityksen alkuvaiheeseen. Uuden kansakunnan ensimmäisellä vuosikymmenellä, 1810-luvulla, turkulaiset ylioppilaat lukivat Herderiä, löysivät uudestaan Porthanin jo välillä miltei unohtumaan päässeen perinnön, pohtivat kansallisen identiteetin ja kulttuurin rakentamisen ongelmia. Mistään poliittisesta itsenäisyydestä yli ja ohi autonomian ei haaveiltu, sen sijaan oivallettiin omaperäiseen kulttuuriin pohjautuvien perushankintojen tärkeys. Muuan polttava ongelma oli eurooppalaiselle tasolle yltävän omakielisen kirjallisuuden puute. Tässä suhteessa Suomi oli jäljessä muista: tilanteen voi vielä tänään todeta mistä tahansa länsimaisen kirjallisuuden historiasta, jonka lehdille Suomi ilmestyy todella myöhään, paljon myöhemmin kuin useat sellaiset Euroopan kansallisuudet, jotka se viimeaikaisen kehityksensä ansiosta on ohittanut sekä taloudellisesti että kulttuurisesti. Ja kirjallisuus oli myös identiteetin ydintä, ei mikään irrallinen ongelma. Sanoihan jo Herder: »Runoilija on häntä ympäröivän kansakunnan luoja: hän antaa ihmisten katsottavaksi maailman, ja heidän sielujaan kädessään pitäen hän johtaa heidät tuohon maailmaan» (Irmscher 1974, 800).

Tuossa tilanteessa kansanrunous alkoi näyttää huomionarvoiselta pelastusköydeltä. Pohdiskelun malliksi tarjoutuivat vaikkapa Herderin ajatukset saksalaisen kirjallisuuden tilasta, jota hän piti huonona siksi, että siitä oli kadonnut kosketus varsinaisen kansan henkiseen maailmaan. Homeros ja Shakespeare olivat suuria, koska he olivat kansanrunoilijoita, ja Englanti oli suuri, koska sillä oli Shakespearensa, jatkuvasti tuoreita aiheita myyteistä, balladeista ja tarinoista etsivä kirjallisuusnero. »Pääkaupungin rouville» suunnatun kirjallisuuden Herder huitaisi syrjään: sillä ei ollut kansan kanssa mitään tekemistä, sillä kansaa olivat talonpojat ja käsityöläiset, siis alistetut luokat, mutta myös omatoimista edistystä ja voimaa lupaava porvaristo. Kansaan kuuluivat jopa etäisten kulttuurien lukutaidottomat villit, sillä suullisessa runoudessaan he olivat yltäneet saavutuksiin, jotka tekivät heistä eurooppalai-

sen rahvaan veljiä. Kansa oli vieraantuneen eliitin vastakohta, ja kansanrunous muodosti ihmiskunnan lukemattomia kulttuureja yhdistävän siteen. Kansanrunot olivat »kansakunnan arkisto», »kansan sielun ilmaus» ja »kansallisuuksien elävä ääni» (Wilson 1976, 30) – sekä yleisen että erityislaatuisen paras peili. Kansanlaulajat olivat siten kansallisen hengenlaadun parhaita tulkkeja.

Romantiikan huikea paradoksi oli kansan ihannointi, vaikka kansa todellisuudessa oli etäinen, kansan selittäminen luovaksi ja aktiiviseksi, vaikka se todellisuudessa oli alistettu ja passiivinen (Honko 1980, 62). 1800-luvun alun suomalaisen rahvaan kiinnostuksesta valtion tai kansallisen kulttuurin asioihin ei juuri voi puhua; muualla paitsi ehkä uskonnollisissa herätysliikkeissä henkisen liikkeen suunta oli selvä: ylätasolta alatasolle. Romanttishenkisen kansallisen ohjelman toteuttajia ei pitkään aikaan löytynyt sieltä, missä oletetut uudet resurssit piilivät, vaan juuri eliitin parista. Silti paradoksi toimi erinomaisesti juuri Suomen tilanteessa, koska kansalla, niin valistumatonta kuin se olikin, oli hallussaan omaisuuksista tärkein, kieli. Kansanrunous taas toimi todisteena tuon kielen kirjallisista ansioista ja mahdollisuuksista aikana, jolloin se ei vielä oikeastaan kelvannut sivistyksen välineeksi.

Romantiikan ansiota oli myös, että huomion kohteeksi tuli juuri eepos. Romantikkojen maailmankuva oli vahvasti kehityshistoriallinen, ja kulttuurikehityksen juuret ja mallit löydettiin antiikista. Erityisen kiihottava oli Homeroksen mysteeri, maailmankirjallisuuden parhaan eepoksen syntyminen suoraan suullisen perinteen helmasta (esim. Schlegel 1796, 220–225; ks. Behler 1979, 122–126). Se loi kehityksen paradigman: ensin oli eepos, vasta sitten lyriikka ja draama. Kun Turun romantikot, ennen muuta ylioppilaat A. I. Arwidsson, A. J. Sjögren, A. Poppius ja K. A. Gottlund, kannustivat toisiaan kansanrunouden keräämiseen ja julkaisemiseen, oli silmämääränä aluksi edustavista kansanrunouden näytteistä laadittava kokoelma. Tieto aineistojen olemassaolosta ja niiden suomista mahdollisuuksista oli kuitenkin varsin puutteellinen, vaikka Porthanin ja muiden esityöt tunnettiinkin. Elävästä runoperinteestä tiesi ehkä eniten Gottlund, joka oli sitä Itä-Suomessa itse kerännyt. Opiskellessaan Uppsalassa hän oli myös yhteydessä Ruotsin romantikkoihin, jotka olivat monessa suhteessa aidompia kirjallisen romantiikan opetuslapsia kuin suomalaiset. Ei tunnukaan sattumalta se, että ajatuksen suomalaisesta eepoksesta esitti juuri Gottlund kirjoittaessaan vuonna 1817: »Jos tahdottaisiin kerätä vanhat kansanlaulut ja niistä muodostaa järjestelmällinen kokonaisuus, tulkoon siitä sitten eepos, draama tai mitä hyvänsä, niin voisi siitä syntyä uusi Homeros, Ossian tai Nibelungenlied; ja suomalainen kansallisuus herättäisi, tietoisena itsestään, oman erikoislaatunsa loiston ja kunnian ja oman kehityksensä sädekehän kaunistamana sekä aikalaisten että jälkimaailman ihailun» (Hautala 1954, 97). Toisin sanoen: eepos toisi kaivatun itsetunnon ja arvostuksen. Ja sen syntymän hyviä haltiattaria olisivat varhemmat eeposrunoilijat. Tässä vaiheessa Gottlundilla tuskin oli kovin täsmällistä aja-

tusta siitä, miten eepoksen kokoamisen tulisi tapahtua. Ei ole tietoa siitäkään, oliko hän tai joku toinen Turun romantikoista jo tutustunut erityisesti Homeros-tutkimuksen piirissä manner-Euroopassa tuolloin ajankohtaiseen lauluteoriaan, joka vuodesta 1795 liitettiin Fr. A. Wolfin nimeen, vaikka sen oli häntä ennen esittänyt 1600-luvun apotti François Hédelin d'Aubignac ja eräiltä osin jo antiikin kirjallisuusmiehet (Schadewaldt 1959, 11–12; de Vries 1963, 2–3). Sen mukaan eepokset syntyvät eri runoilijoiden luomista erillisistä lauluista, jotka nerokas eeposrunoilija sovittaa yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Eeposinnostus oli joka tapauksessa ilmassa ja monien tavoitettavissa, mikä näkyy siitäkin, ettei esimerkiksi Lönnrot liene tuntenut Gottlundin mainittua kirjoitusta.

Kalevala-prosessin alussa voi nähdä kolme sukupolvea, Porthanin ja hänen työtoverinsa, Turun romanttiset ylioppilaat ja vihdoin kansallisen ohjelman toteuttajat. Tämän kolmannen sukupolven esiintulo ajoittuu symbolisesti vuoteen 1822, jolloin Turun Yliopistoon kirjoittautui kolme ylioppilasta, J. V. Snellman, J. L. Runeberg ja Elias Lönnrot. Tuolloin ei kukaan voinut aavistaa, että tässä olivat suomalaisen identiteetin piirtäjät, pääideologi, tärkein runoilija ja kansalliseepoksen luoja.

Lönnrotin ohjasi kansanrunouden pariin hänen suomen kielen opettajansa Turun Yliopistossa, Reinhold von Becker. Tämä oli julkaissut 1820 lehtiartikkelin Väinämöisestä, suomalaisten kertovien runojen keskushahmosta, pyrkien pääsemään eri runoista peräisin olevien tiedonsirujen avulla kokonaiskäsitykseen tästä henkilöstä, jolla näytti olevan sekä suurmiehen, kuninkaan että puolijumalan ominaisuuksia. Von Becker päätyi pitämään Väinämöistä historiallisena henkilönä. Tämän historiallisen näkemyksen omaksui myös Lönnrot eikä siitä koskaan luopunut. Homerosta koskevaan tutkimukseen Lönnrot lienee perehtynyt jo opintojensa yhteydessä; on arveltu hänen kenties jo tuolloin olleen selvillä edellä mainitusta lauluteoriasta (esim. Kaukonen 1979, 50), joka Fr. A. Wolfin ansiosta iski pommin tavoin keskelle romantiikan eeposharrastusta. Myös Porthanin ja Gananderin kansanrunousharrastukset herättivät hänen kiinnostustaan jo varhain. Tärkeän käytännöllisen vihjeen Lönnrot sai Zachris Topelius vanhemman kansanrunousjulkaisusta: salaperäinen pohjoinen Karjala, jossa eeppinen runous vielä eli täydessä loistossaan, alkoi vetää häntä puoleensa. Kun kuolema myöhemmin keskeytti Topeliuksen työn, Lönnrotista alkoi tuntua, että nyt oli tullut hänen vuoronsa yrittää täyttää tuo monien esittämä ja välttämättömäksi mainittu toive mahdollisimman edustavasta kansanrunojulkaisusta.

Matka runonlaulajien todellisuuteen

Vuonna 1828 alkoivat Lönnrotin keruumatkat. Niiden suuntana oli aluksi Suomen Karjala, sitten rajantakainen Viena, jossa puhuttu karjalan murre oli lähellä suomea jo senkin vuoksi, että huomattava osa väestöstä oli siirtynyt sinne alkuaan Suomen puolelta. Valmistuttuaan lääkäriksi Lönnrot hakeutui

virkaan Kajaaniin ollakseen lähempänä parhaita runoalueita. Piirilääkärin harrastusta varjostivat ja hidastivat ankarat kulkutaudit ja vastuullinen työ: omantunnon tuskat tuntuivat olevan palkkana sinänsä tärkeistä hankkeista suomen kielen ja kirjallisuuden edistämiseksi. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran aineellinen ja moraalinen tuki oli todella tarpeen Kalevalan muodostumisprosessin kannalta tärkeinä vuosina 1832–1837, jolloin jokainen keruumatka saattoi ainakin teoriassa muuttaa tulevan eepoksen komposition.

Mitä Lönnrot sitten matkoillaan löysi? Hän löysi runot, niiden laulajat ja ne elämänympäristöt, joissa runoja oli käytetty niin arkisen työn kuin juhlankin lomassa. Varhempien kerääjien käsikirjoituksista tutut paperiset toisinnot muuttuivat nyt eläväksi runojen virraksi, joka solui kymmenien, lopulta satojen laulajien huulilta. Oli vapauttavaa kuulla laulettavan runoa, jonka ongelmia oli kirjoituspöydän ääressä pohtinut. Runon teksti ikään kuin täydentyi ja sai uuden mielekkyyden: sen ympärillä oli nyt elävä kulttuuri. Oli vavahduttavaa löytää runo ja pian toinen ja kolmas, joita ei kukaan kerääjä vielä ollut merkinnyt muistiin. Suppeina tunnetut runot esiintyivät yhtäkkiä laajempina ja saattoivat ryhmittyä muiden runojen kanssa monta sataa säettä käsittäviksi jaksoiksi. Runoperinne tuntui olevan koko ajan liikkeessä: runojen päähenkilöt saattoivat yllättävästi vaihtua, tietyllä seudulla tai laulajalla tärkeät eeppiset tapahtumat ryhmittyivät yhden sankarin, toisella laulajalla taas toisen ympärille. Runoihin ilmestyi jatkeita tai liittymiä, jotka kytkivät niitä aivan toisiinkin runolajeihin: häärunoihin, loitsuihin ja lyyrisiin lauluihin. Yhdellä laulajalla runot pysyivät selkeinä ja hyvässä järjestyksessä, toisella ne pyrkivät sulautumaan toisiinsa tai esiintyivät vain katkelmina. Se, minkä Lönnrot näin kohtasi, oli elävä säemateriaali, produktiiviset tyylikeinot kuten muinaisrunon mitta, nelipolvinen trokee, alkusointu ja kerto monimutkaisine mutta opittavine sääntöineen, lukemattomat formulat ja klišeet, joiden käyttömahdollisuuksia tuntui tarjoutuvan aina uusia, juonirakenteet, joiden varaan voitiin luoda milloin suppeampia, milloin laajempia versioita samasta aiheesta, ja vihdoin juonenkuljetuksen vaihtoehdot ja saman teeman erilaiset liittymät toisiin teemoihin. Sanalla sanoen: Lönnrot astui elävän runoepiikan maailmaan, hänen tajuntaansa ohjelmoitui ei pelkästään runojen sisältö vaan koko se monivivahteinen mutta silti tiukkarajainen säekieli, jonka varassa runosto eli. Ilman tuon säekielen mestaruutta ja hallintaa Kalevalan erikoinen syntytapa ei olisi ollut mahdollinen.

Näillä laadullisilla, runon elämään liittyvillä seikoilla oli ratkaiseva merkitys. Lisäksi on muistettava määrällinen tulos, joka sekin on kunnioitettava: Lönnrot keräsi kesään 1834 mennessä 25 700 säettä vanhalla suomalaisella runomitalla laulettua runoa, jota siihen mennessä oli julkaistu vain 10 000 säettä (Kaukonen 1979, 59). Hänen kenttäkeruidensa kokonaismäärästä tämä on vain osa, sillä hän merkitsi muistiin myös satuja, arvoituksia, sananlaskuja, itkuvirsiä ym. sekä tapakulttuurin ja ennen kaikkea kielen ai-

neksia. Kalevalan valmistumisen jälkeen hänen työnsä jatkui vielä 35 vuotta suuren sanakirjan ja erilaisten perinneaineistojen julkaisutyön parissa.

Runot olivat Lönnrotille pääasia, eivät ihmiset. Hän toki oppi sopeutumaan erilaisiin ympäristöihin, solmimaan nopeasti ihmissuhteita ja karttamaan sellaista käytöstä, joka vaarantaisi keruutyön onnistumisen. Hänen vaatimattomuudestaan ja kansanomaisuudestaan on olemassa kokonainen kaskujen perinne (Haavio 1946). Silti on syytä muistaa, että Lönnrotin matkat olivat lyhyitä, kestivät viikkoja, enintään kuukausia ja että suurin osa ajasta kului paikasta toiseen siirtymiseen. Missään hän ei näy pysähtyneen pitempään, keneltäkään hyvältä runonlaulajalta hän ei liene kerännyt koko repertoaaria. Mikään ei viittaa siihen, että Lönnrot olisi syvällisemmin kiinnostunut runojen käyttöyhteyksistä tai runonlaulajien elämästä ja kohtaloista. Yleensä hän ei merkinnyt edes laulajien nimiä muistikirjaansa. Poikkeuksia ovat sellaiset avaininformantit kuin Juhana Kainulainen, Ontrei Malinen, Vaassila Kieleväinen ja Arhippa Perttunen, joiden näkemykset kertovien runojen tapahtumien keskinäisestä aikajärjestyksestä olivat eeposta suunnittelevalle Lönnrotille tärkeitä.

Lönnrotin ja kansanlaulajien välille jäi siten huomattavan suuri kulttuurinen etäisyys. Sosiaalisesta taustastaan ja vaatimattomuudestaan huolimatta hän kuului eliittiin, jolla oli toinen kulttuuri, toiset ajatukset ja päämäärät kuin runojaan hänelle luovuttavilla ihmisillä. Lönnrot oppi tuntemaan kansanelämää, mutta hän kulutti aikaansa myös pappiloissa. Hän osallistui talonpoikaisiin häihin mutta vain sivustakatsojana ja vieraana. Kansanrunojen Suomi ja Karjala oli hänelle nauha ohikiitäviä maisemia, ihmisiä, tilanteita ja tapahtumia, joista riipoutui mukaan runojen säemateriaali ja päiväkirjan lehtiä. Hän esiintyi mielellään talonpoikaisessa asussa ja eli yksinkertaisesti, mutta silti kukaan ei erehtynyt luulemaan häntä talonpojaksi. Hänen repustaan löytyi matkalla sepitettyjä runoja, joiden aiheena oli koti-ikävä.

Se ettei Lönnrot samastanut itseään mihinkään seutuun tai kohtaamaansa yhteisöön, oli sekä ymmärrettävää että tärkeätä. Ymmärrettävää sikäli, ettei Lönnrot ollut ensisijaisesti kiinnostunut nykypäivän kansanelämästä vaan siitä muinaissuomalaisesta yhteiskunnasta, josta siihen oli ehkä jäänyt jälkiä. Tärkeää siksi, että hän näin saattoi vapaammin luoda oman runojen maailmansa, joka edusti perinteen kokonaisuutta hänen hahmottamanaan eikä enää minkään alueen tai runonlaulajasuvun tai yksittäisen laulajan perinnesysteemiä. Nykypäivän tieteen normeista käsin keruumenetelmää voi moittia pintapuoliseksi, mutta moite raukeaa, kun muistetaan, että Lönnrot alitajuisesti varasi ja tarvitsi aikaa keruun tuloksia integroivaan hahmotusprosessiin. Tärkeimpiin tapaamiinsa runonlaulajiin nähden Lönnrot säilytti oppipojan asenteen miltei loppuun saakka, Kalevalan ensimmäisen painoksen ilmestymiseen asti.

Lauri Honko

Paluu eeposrunoilijan todellisuuteen

Kalevala-prosessin voi suppeassa mielessä, siis Elias Lönnrotin tajunnassa tapahtuneena kehityksenä, rajata vuosiin 1828–1862. Sen ulkopuolelle jäävät opintoaikojen sinänsä erittäin tärkeät virikkeet samoin kuin Kalevaloiden jälkeinen kansanperinteen julkaisutyö. Mainitulta kaudelta löytyvät Kalevalan esityöt ja variantit alkupisteenä puuhailu ensimmäisten Kantele-vihkojen kanssa ja päätöksenä kouluja varten toimitettu lyhennetty Kalevala. Elias Lönnrot ei ollut kansanrunouden kerääjä sanan tavanomaisessa mielessä. Hän ei pelastanut arvokasta aineistoa arkistoihin säilytettäväksi joitakin tarkemmin määrittelemättömiä tarkoituksia varten. Hänen työllään oli konkreettinen tavoite: julkaiseminen. Runojen keruu palveli tätä tavoitetta ja päättyi, kun julkaisu valmistui. Muiden kerääjien aikaansaannokset olivat tärkeitä vain sikäli kuin niillä oli suoranaista käyttöä tekeillä olevassa eepoksessa. Vähänlaisesti on merkkiä siitä, että Lönnrot olisi vakavissaan pohtinut keruuponnistusten laajentamista yli ja ohi omien voimiensa tai Kalevalan tarpeiden (ks. kuitenkin Anttila 1931, 315); nämä huolet askarruttivat kyllä muita. Sen sijaan Lönnrot kuunteli ilmeisen tarkoin Kalevalasta esitettyjä usein kriittisiä huomautuksia; hän odotti neuvoja ja oli ainakin periaatteessa valmis jakamaan vastuuta niin runolaulajien kuin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran herrojen tai ystäviensä kanssa. Kritiikki vaikuttikin Kalevalaan, mutta päätökset Lönnrot piti itsellään.

Neljä Kantele-vihkoa vuosilta 1829–31 kiinnostavat enemmän Lönnrotin työtavan kuin eeposidean kannalta. Näin rajaten meillä on yhteensä viisi Kalevalan toisintoa: 1) kolme erillistä julkaisematonta runosikermää, Lemminkäinen (825 säettä) kesältä 1833, Väinämöinen (1867 säettä) ja Naimakansan virsiä (499 säettä) lokakuulta 1833; 2) samoin julkaisematta jäänyt Runokokous Väinämöisestä eli Alku-Kalevala (16 runoa, 5 052 säettä) marraskuulta 1833; 3) Kalevala taikka Vanhoja Karjalan Runoja Suomen kansan muinosista ajoista eli Vanha Kalevala (32 runoa, 12 078 säettä) vuosilta 1835–36, 4) Kalevala eli Uusi Kalevala (50 runoa, 22 795 säettä) vuodelta 1849 ja 5) Kalevalan lyhennetty laitos (50 runoa, 9732 säettä) vuodelta 1862.

Jo Kantele-vihoissa Lönnrot käsitteli runomateriaalia vapaammin kuin aikoinaan Porthan tai samoihin aikoihin omaa antologiaansa julkaissut Zachris Topelius vanhempi. Vihkojen esipuheessa Lönnrot antaa tietoja runojen keruupaikoista, mutta itse runot on toimitettu yhdistelemällä eri toisinnoista, paikkailemalla yhden aukkoa toisen säkeillä. Vain kolme runoa on samassa asussa kuin alkuperäisessä kenttämuistiinpanossa. Runot on joka tapauksessa julkaistu erillisinä ja kotipaikkansa jotakuinkin säilyttäneinä. Tovin näytti siltä, ettei Lönnrot etenisi tämän pitemmälle.

Toimittaessaan Kantele-vihkojen julkaisematta jääneitä jatko-osia hän kuitenkin tuli uusiin ajatuksiin. Hän alkoi yhdistellä Lemminkäisestä ja Kaukomielestä kertovia runoja arvellen samoin kuin Topeliuskin, että nämä olivat yksi ja sama henkilö (Kaukonen

1979, 41). Tuloksena oli runosikermä, jossa eri laulajien esittämät runot nivellettiin toisiinsa käyttäen aukkojen paikkaamiseen ja saumakohtien luomiseen aidoista kansanrunoista peräisin olevia säkeitä. Kokonaisuus ei ollut kovin paljon toisenlainen kuin ne eräiden runonlaulajien hahmottamat sikermät, joissa he pyrkivät ryhmittämään eri runoaiheita enemmän tai vähemmän loogiseksi, yhtenäiseksi ketjuksi. Lönnrotin ratkaisussa sikermä kuitenkin kadotti kotipaikkansa, sillä kokoonpanon säkeet olivat eri seuduilta saaduista toisinnoista. Välillä tekemänsä tuloksekkaan keruumatkan innoittamana Lönnrot koosteli vielä kaksi sikermää lokakuussa 1833, toisen Väinämöisestä, toisen hääseremoniasta.

Nyt oli lopullisesti irtauduttu kaikista siihenastisista kansanrunojen julkaisuperiaatteista, mutta silti sikermätekniikka näytti johtavan umpikujaan: runoja ei ollut yhdestä henkilöhahmosta riittävästi, eikä juonen rakennekaan ollut kovin tyydyttävä. Ratkaiseva muutos kokoonpanotekniikassa tapahtui jo marraskuussa 1833, jolloin Lönnrot koosti yli 5000-säkeisen Runokokouksen Väinämöisestä. Varhemmat sikermät olivat olleet vielä kooltaan sellaisia, että lahjakas runonlaulaja olisi ne halutessaan voinut muistinvaraisesti hallita ja esittää, nyt tuo raja alkoi ylittyä. Tosin eräissä maailman eepostraditioissa on suullisesta perinteestä tavattu vielä tätäkin huomattavasti laajempia hahmotelmia, mutta niiden esitys on samalla pirstoutunut useihin ja erilaista suosiota nauttiviin osiin. Karjalaisessa runoperinteessä ei kuitenkaan ole merkkiä tuhatta säettä laajemmista, edes luonteeltaan tilapäisistä runoketjuista.

Runokokousta Väinämöisestä nimitetään Alku-Kalevalaksi, koska siinä on jo hahmollaan Kalevalan juonen perusratkaisu: aineellista vaurautta tuovan ihme-esineen sammon taonta ja ryöstö erotetaan toisistaan ja niiden väliin sijoittuvat runot kilpakosinnasta ja Pohjolan häistä sekä jatkuvasti varsin irralliset Lemminkäis- ja Kullervo-episodit. Myös eepoksen perusvastakohta, Kalevalan ja Pohjolan kansojen välinen kilpailu ja taistelu alkaa muotoutua, kun Pohjolan naispuolinen valtiatar kauniine tyttärineen asetetaan Väinämöisen johtamien Kalevalan sankareiden vastapooliksi. Juoneen jäi kuitenkin vielä ristiriitaisuuksia, joita Lönnrot myöhemmin korjaili.

On arvailtu, vaikuttiko syntymässä olevan eepoksen kokoonpanotekniikan hahmottumiseen tietty mielikuva, ns. homeerinen malli sen wolfilaisena tunnetussa muodossa. Samastiko Lönnrot jo tässä vaiheessa itsensä Homerokseen? Teorian mukaan mitään varsinaista Homerosta ei ollut koskaan ollutkaan vaan ainoastaan joukko eri tavoin syntyneitä eeppisiä kansan runoja, jotka Peisistratoksen aikana 500-luvun jälkipuoliskolla e.Kr. toimitettiin eepoksiksi (Schadewaldt 1959, 9–24; meillä viimeksi Kaukonen 1979, 49–50). Uuden Kalevalan ilmestymisen aikaan Lönnrot jo avoimesti vertaili työtään Homeroksen eeposten syntyyn (Lönnrot 1849; ks. af Forselles 1908, 228), mutta miten laajasti hän tunsi romanttista eeposteoriaa koskevaa mannermaista kirjoittelua syksyllä 1833? Ei tunnu todennäköiseltä, että

hän olisi perehtynyt alkukielellä esimerkiksi Friedrich Schlegeliin, joka sovelsi wolfilaista näkemystä romantiikaan kirjallisuusteoriaan (Behler 1979, CLII–CLV; Schlegel 1796). Jos kielitaito ei asettanut esteitä, niin ainakin temperamenttiero vaikutti. S. G. Elmgren mainitsee Lönnrotin joskus sanoneen saksalaisista teoksista, että »niissä oli yhtä nidettä kohti vain yksi tai kaksi sivua sisällöltään kelvollista» (Elmgren 1884, 20). Kenties romantiikan eeposkeskusteluista tihkui Lönnrotille tietoa muita teitä. Homeroksen esikuva oli kuitenkin niin luonnostaan tarjoutuva, ettei Lönnrotin tarvinnut lähestyä sitä teoreetikkojen kautta.

Ilmeisesti malleja oli useita. Kirjeessään H. Cajanderille 3.12.1833 Lönnrot sanoo tavoitteenaan olevan »kokoelman, joka vastaa suunnilleen puolta Homerosta» (af Forselles 1911, 170), ja J. G. Linsénille hän kertoo 6.2.1834 edellisenä syksynä Vienasta saamastaan »huomattavasta ennen julkaisemattomien mytologisten runojen kokoelmasta» ja mielessään syntyneestä ajatuksesta saada niitä ja varhemmin kerättyjä runoja järjestämällä »suomalaisesta mytologiasta jotain islantilaista Eddaa vastaavaa» (ibid., 187). Samassa kirjeessä hän epäröi, olisiko järjestämistyö yhden vai useamman toimesta suoritettava, »koska sellaista kokoelmaa tulevaisuuden sukupolvet kenties tulevat arvostamaan yhtä korkealle kuin gööttiläiset Eddaa tai kreikkalaiset ja roomalaiset jollei Homerosta, niin ainakin Hesiodosta». Tämä mallien moneus antaa aiheen pohtia, näkikö Lönnrot edessään sekä kiinteän eepoksen (Homeros) että eräänlaisen mytologisen sanakirjan (Theogonia, Edda) vaihtoehdot. Jälkimmäinen malli selittää joka tapauksessa parhaiten Kalevalan jatkuvaa laajentamisprosessia ja vapauttaa samalla Lönnrotia Kalevalan juonelliseen epäyhtenäisyyteen kohdistuneesta kritiikistä.

Vanhan Kalevalan kokoonpanossa käytetty metodi sopi paremmin wolfilaiseen lauluteoriaan kuin alkuperäiseen romanttiseen kansaneeposten syntyä koskevaan teoriaan, jossa muinaiseeposten ajateltiin kehkeytyneen kuin käden koskematta, kollektiivisesti (Herderin ajatteluun pohjautuvaa »das Volk dichtet» -oppia kehittelivät mm. A. W. Schlegel ja Jakob Grimm, ks. Wilson 1976, 236 ja Friedman 1961, 250). Itse asiassa juuri jälkimmäinen näkemys oli Lönnrotin aikana vallitseva, ja se pakotti hänet etsimään edes merkkejä laajemmasta, vaikkakin hajonneesta juonistruktuurista. Välillä hän uskoi jo päässeensä rakenteen jäljille. Mainitussa kirjeessään Cajanderille hän sanoo: »Hallussani olevat runot ovat nyt järjestyksessä sen mukaan kuin eräs ukko ne minulle osaksi lauloi, osaksi kertoi Väinämöisestä, ja niitä on kokonaista 16 laulua.» Lönnrotin viittaus tarkoittaa Vaassila Kieleväistä. Tällä oli kertomarunojen tapahtumien keskinäisestä aikajärjestyksestä ajatuksia, joihin Lönnrot suhtautui ilmeisen vakavasti, vaikka Vaassila oli jo parhaan laulutaitonsa kadottanut ja huonomuistinen. Väinö Kaukonen kutsuukin Vaassilan luona syntyneitä muistiinpanoja »keskustelupöytäkirjaksi». Ilmeisesti Lönnrot tässä yliarvosti Vaassilaa, mutta rohkaisevia oppaita oli toki muitakin, esimerkiksi Ontrei Malinen, joka samalla

matkalla lauloi useista runoista yhdistellyn 366-säkeisen Sampo-jakson (Niemi 1898, 135–146; Kaukonen 1979, 45, 50). Kirjeessään Linsénille Lönnrot mainitsee »moniaat suorasanaiset kertomukset, joita Arkangelin kuvernementissä kuulin satuina vanhoilta ihmisiltä ja jotka käsittelivät samoja urostekoja» ja »tarjosivat minulle jonkinmoista johtoa» (af Forselles 1911, 187). Viittaus saattaa tarkoittaa Vaassilaa, mutta ilmeistä on, että Lönnrot kävi muidenkin kanssa keskusteluja, joista ei ole yksityiskohtaisia muistiinpanoja. Vuoden 1834 huhtikuussa Arhippa Perttunen lauloi kolmatta päivää Lönnrotille runoja »hyvässä järjestyksessä, jättämättä huomattavia aukkoja» (ibid., 210). Useimmat niistä olivat aivan uusia, ennen keräämättömiä, ja Lönnrot onnitteli itseään löydöstään arvellen, ettei näitä runoja muualta olisi enää voinut saadakaan.

Tähän Latvajärven onnistumiseen huipentuu muinaiseepoksen metsästys ja Kalevalan synty. Lönnrot halusi mahdollisimman pitkälle jakaa vastuun parhaiden runonlaulajien kanssa mutta vaistosi, että lopullinen vastuu oli siirtyvä hänelle. Pitemmälle kuin Arhipan kanssa päästiin, ei ollut mahdollista päästä. Kansaneepoksen raja oli tässä: oli suhteellisen täyteläisiä runoja, joilla näytti olevan jonkinlainen keskinäinen logiikka. Muinaiseepoksesta ei voinut puhua, muinaisuudesta kertovista runoista sen sijaan kyllä.

Reseptio luo eepoksen

Lönnrot on Arkangelin kuvernementissa asuvien suomalaisten keskuudesta koonnut runsaasti 'runoja', ja sovittaessaan niitä yhteen hän on tehnyt sen merkillisen havainnon, että on olemassa suuri, täydellinen, myytillinen kansalliseepos, kokoilijansa jakama kahteen neljättä runoon, joissa etupäässä lauletaan Väinämöisen urotöistä ja kohtaloista. Uskomattomalla vaivalla mutta saavuttaen ihanan palkinnon työn onnistuttua on tarkkanäköinen järjestäjä ja löytäjä sovittanut yhteen tämän suomalaisen muinaisrunouden katkelmat ja siten pelastanut sen varmasta häviöstä, tai oikeammin: päivänvaloon saattanut sen, mikä oli jo hajonneina pirstaleina peittynyt unhoon (Haavio 1949, 240).

Nämä sanat lausui J. G. Linsén Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran vuosikokouksessa 1835 hetkellä, jolloin kukaan ei ollut vielä nähnyt eeposta sen lopullisessa asussa. Kalevala valmistui ja ilmestyi kirjakauppoihin vuotta myöhemmin. Kalevalan vastaanoton tutkimus joutuu lähtemään siitä tosiasiasta, että Kalevalasta tiedettiin, mikä se oli, jo paljon ennen kuin tiedettiin, mitä siinä oli. Teos luokiteltiin salamannopeasti, jo ennen ilmestymistään, kansaneepokseksi ja kansalliseepokseksi. Oliko kenties Elias Lönnrot antanut Kajaanista lähettämissään kirjeissä aiheen näin korkealentoisiin odotuksiin? Yleensä pitää paikkansa sääntö, ettei kukaan voi ryhtyä tietoisesti kirjoittamaan kansalliseeposta, sillä vasta eepoksen vastaanottava yhteisö antaa teokselle tämän arvon, ja se voi tapahtua usein pitkän historiallisen kehityksen tuloksena. On kuitenkin tapauksia, joissa eeposrunoilijaan on kohdistettu vahvoja ennakko-odotuksia. Näin oli esimerkiksi Vergiliuksen ja Lönnrotin kohdalla. Lönnrotin kirjeistä emme saa vahvistusta käsitykselle, että hän olisi »löytänyt eepoksen»: hän pu-

huu vain »kokoelmasta» ja sen järjestämisestä runonlaulajien antamien ainesten ja viitteiden mukaan. Sen sijaan voimme niistä lukea merkkejä paineiden kasautumisesta ja huolta nyt yhden miehen kannettavana olevasta vastuusta. Jo vuosia oli tiedetty Lönnrotin tavoitteesta, vaikkei tulevan teoksen laadusta ollut tarkkaa käsitystä. Hankkeeseen kohdistui samaa kunnioitusta kuin romantiikan aikana yleensä kansanrunouteen. Mainitussa kirjeessään juuri Linsénille Lönnrot ilmaisee tajuavansa, minkä arvon jälkimaailma saattaa antaa tekeillä olevalle teokselle. Hän ilmoittaa aikovansa jättää käsikirjoituksen Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle »ikään kuin vain ehdotuksena siellä tarkastettavaksi», koska hän ei ole varma siitä, »olisiko koko yritys järjestää myytilliset runot yhdeksi kokonaisuudeksi toteutettava yhden vai ehkä useamman toimesta» (af Forselles 1911, 187). Lauseesta ei tarvinne lukea turhaa vaatimattomuutta eikä Seurasta mahdollisesti löytyvien arvostelijoiden pelkoa. Lönnrot oivalsi, että ne romanttisen eeposteorian mukaiset odotukset, jotka olivat olleet ilmassa ainakin parikymmentä vuotta, kohdistuisivat tekeillä olevaan kansanrunoeepokseen. Hänestä tuntui, että tilanteen todellisen laidan ymmärtäjiä ja vastuun jakajia saisi kernaasti olla useampia kuin yksi.

Linsénillä ei kuitenkaan ollut aikaa eikä tarvetta kuunnella Lönnrotin sanoista kuultavaa huolestumista. Hän ei ollut kerännyt kansanrunoja eikä tuntenut sitä kansankulttuuria, jossa ne elivät. Niinpä hän ja lukemattomat aikalaiset turvautuivat romantiikan eeposkäsitykseen arvioidessaan Lönnrotin työn tulosta. Sen mukaan oli mahdollista nähdä Kalevalassa hajasirpaleista pelastettu eepos, joka aitoon ja ehjään kokonaisuuteensa palautettuna kykeni kertomaan suomalaisten muinaisista vaiheista, tavoista ja uskonnosta. Ei kellään yksilöllä, ei Lönnrotilla eikä runonlaulajilla, ollut ratkaisevaa osuutta eepoksen luomiseen, vaan luojaksi ajateltiin 'kansa', ihmiskunnan varhaisinta kieltä, runoutta, viljelevä luojaprinsiippi.

Tällainen esiymmärrys häiritsi Lönnrotin työn todellisen luonteen tajuamista. Lönnrotista tuli kokoonpanija, entistäjä ja puhtaaksikirjoittaja. On kuitenkin syytä muistaa, että esimerkiksi se Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran tarkastajakunta, joka tutustui Vanhan Kalevalan käsikirjoitukseen ja jonka mielipidettä Lönnrot kaipasi, ei näytä olleen romanttisten harhojen vallassa. Lautakunta, johon kuuluivat M. Akiander, F. Aminoff, R. von Becker, B. Frosterus, A. Ingman, C. N. Keckman, G. Rein, W. S. Schildt ja C. H. Ståhlberg, halusi, että tulevaisuudessa julkaistaisiin kaikki Lönnrotin hallussa olleet toisinnot sellaisinaan, vieläpä vieraskielisinä käännöksinäkin, jotta ulkomaisillakin muinaistutkijoilla olisi tilaisuus tutustua eepoksen aineksiin myös sellaisinaan (Protokoll hållet vid Sällskapets för Finsk Litteratur Sammankomst den 7 Maj 1834, 3). Tavallaan Lönnrotkin oli tarkoittanut jotain tällaista sijoittaessaan Vanhan Kalevalan loppuun osan »toisintoja». Usein ajatellaan, että näin asetettu tehtävä on tullut suoritetuksi, kun aikanaan julkaistiin 33-osainen Suomen Kansan Vanhat Runot ja ilmestyivät A. R. Niemen ym. ja lopulta Väinö Kaukosen läh-

detutkimukset. Näin asian laita ei kuitenkaan tarkkaan ottaen ole, vaan Lönnrotin otot ja jätöt kaipaavat yhä selvitystä nimenomaan useiden vaihtoehtojen säätelemänä valintaprosessina, puhumattakaan tarpeesta saattaa Lönnrotin käyttämät toisinnot ja muu asiaa koskeva tieto kansainvälisen eepostutkimuksen ulottuviin. SKS:n tarkastajakunnan voi sanoa olleen aikaansa, jopa meidänkin aikaamme, edellä.

Kokonaan toisen ongelmapiirin tarjoavat sivistyneistön piirissä liikkuneet käsitykset. Kokoavampi reseptiotutkimus on sekin suorittamatta; on tyydytty yksittäisten mielenilmausten lainailuun. Nimenomaan vallalla olleista eeposkäsityksistä voisi löytyä varianttien kirjo niistäkin. Kalevalan »läpimurron» profiili jäsentyisi eri kohderyhmien ja vuosikymmenten mukaan. Kun edellä puhuin Kalevalan salamannopeasta luokittamisesta kansalliseepokseksi, en tietenkään tarkoittanut, että Kalevalasta olisi yhdellä iskulla tullut yhteisomaisuutta. Tiedetään, että sitä lukivat tai pystyivät lukemaan vain harvat, että pieni painos riitti puolitoista vuosikymmentä ja että monet, heidän joukossaan jopa Snellman, epäröivät, mikä arvo Kalevalalle olisi annettava. Kalevala oli yhtä paljon, ehkä enemmänkin väittelyjen kuin yksisilmäisen ihailun kohde. Silti ylistäjät aikanaan voittivat, ei vähiten kansainvälisen mielipiteen tuella ja siihenkin limittyneistä kriittisistä aineksista huolimatta. Kalevala alkoi toimia kansallisen identiteetin symbolina jo ennen, kuin sen sisällön laaja-alaisesta hallinnasta tai tieteellisestä lähdeanalyysista voi puhua. Keskusteluun Kalevalasta alkoi jo varhain sekoittua holhoavia äänenpainoja, ei haluttu loukata vallitsevia käsityksiä, ei tölväistä Lönnrotia jne. Tällaisessa keskusteluilmastossa myös ei-asiantuntijoiden sana alkaa painaa.

Romantiikan ajan eeposkäsitykset

Mistä sitten oikeastaan oli kysymys? Mistä tarkkaan ottaen väiteltiin, ja mitkä olivat keskeiset erimielisyyksien tai väärinkäsitysten aiheet? Kalevala-prosessin kulttuurihistoria on kirjoittamatta, vaikka kiintoisista aineksista ei ole pulaa, kuten ulkomaisen tutkijan William A. Wilsonin ensimmäinen pintaraivaus (Wilson 1976) ja eräät kotimaisten tutkijoiden yleensä pienimuotoiset tutkielmat (esim. Karkama 1985) ovat osoittaneet. Tässä yhteydessä tyydyttäköön korostamaan väittelyjen pohjana olleiden eeposkäsitysten epäyhtenäisyyttä. Ei oikeastaan voida puhua yhdestä romanttisesta eeposteoriasta lainkaan. On puhuttava erilaisista teoreettisista virtauksista romantiikan aikana, myös ja nimenomaan romantiikan sisällä, pääideologien teksteissä, ja edelleen klassiseksi ja romanttiseksi luonnehdittujen eeposkäsitysten syvällisestä vuorovaikutuksesta. Sankariaika eeposten välttämättömänä esivaiheena, eepos kirjallisuuden kehitysvaiheteorioissa, eeposten kiertyminen yhden keskeistapahtuman ympärille tai tämän yhtenäisyysvaatimuksen kieltäminen, eepos kansanhengen tai yhteiskunnallisen ja kulttuurisen kehitysvaiheen kuvastajana ja lukuisat muut ongelmat risteilevät romantiikan ajan

filosofien, esteetikkojen, mytologien ja mitä erilaisimmista näkökulmista mm. Homerosta lähestyvien tutkijoiden kirjoituksissa.

Kalevalan vastaanoton kannalta on tietysti olennaista, mitä ja mistä lähtökohdista Suomessa puhuttiin Vanhan ja Uuden Kalevalan välisenä aikana. Pertti Karkama on valaissut käydyn keskustelun taustaa erityisesti Hegelin ja Friedrich Schlegelin osittain vastakkaisten estetiikkojen ja Snellmanin ja Runebergin Kuningas Fjalarista käymän väittelyn pohjalta (Karkama 1985, 98–104). Klassisen ja romanttisen eepoksen määritelmät kietoutuvat tavan takaa toisiinsa siitä huolimatta, että esimerkiksi Snellman »teki selvän eron» niiden välillä. Kiintoisa tienviitta on nuori Robert Tengström, jonka esittämä kritiikki vaikutti ei vain Uuden Kalevalan juoneen vaan Lönnrotin eeposkäsityksen kehitykseen yleensä. Hänen asettamansa odotushorisontti oli tällainen:

Kansojen elämässä on ollut aika, jolloin kaikki ne ainekset, joihin ne sittemmin ovat erikoistuneet, vielä muodostivat yksinkertaisen kokonaisuuden, jolloin yksilö ei vielä ollut ulkopuolella kansaansa eikä tämä vielä ollut pirstoutunut sivistykseltään ja elämänoloiltaan erilaisiin luokkiin, vaan jolloin kaikessa vallitsi sama henki ja kaikkea piti koossa luonnollinen sielujen yhteys. Erityisesti juuri tästä ajanjaksosta voi sanoa, että runous puhkesi esiin kansan sydämestä. Yksi tulkitsi sen, mitä tuhannet tunsivat, ja herätti kaikissa voimakasta vastakaikua. Laulut kulkivat perintönä kansan suussa, elävien laulajien huulilla ja soittimilla; he lauloivat, mitä mielessä oli suloista ja surullista, mitä koettiin, kärsittiin ja toivottiin. Lauluista tuli kansan sisimmän elämän, sen kielen ja sen asuman maan kukka. Kuka puki sanoiksi tämän sisäisen elämän, se pysyi samantekevänä: kansanlaulu ei koskaan tunne sepittäjäänsä. Mutta jos kansalla oli runsaammat henkiset lahjat ja jos sen aika ei kokonaan kulunut luonnonelämän uneksivassa huumauksessa, niin laulu ei silloin jäänyt yksityisten tapahtumien eikä tunteiden piiriin, vaan kasvoi lakkaamatta, samalla kun sen säkenet sinkoilivat sähkökipinäin tavoin sukupolvesta sukupolveen; lukemattomissa sieluissa se syntyi uudelleen; lukemattomat henget kokeilivat sitä; yksityiset tunteet kehittyivät uusiksi katsantotavoiksi; tapahtumat liittyivät yhä enemmän yhteen ja kasvoivat tapahtumasarjoiksi. Koko kansa otti enemmän tai vähemmän osaa näiden sarjojen luomiseen, ja tällaisesta tapahtumasarjasta saattoi tuskin puuttua mitään piirrettä, joka oli olemassa todellisuudessa. Näin syntyivät kansaneepokset, nämä suuret runoelmat, joihin kansa on aivan kuin tarjottimelle pukenut suuriksi ja katoamattomiksi hahmoiksi koko lapsuuselämänsä sen alkuperäisessä eheydessä (Tengström 1845a, 139).

Tässä on huomatakseni kansanrunouden ja eepoksen synty alkuperäisessä herderiläisessä hengessä esitettynä. Se on kollektiivinen prosessi, joka hädin tuskin kaipaa edes anonyymia runoilijaa. Karkama korostaa Tengströmin ajattelun läpikohtaista hegeliläisyyttä. Varmaankaan hän ei voi olla aivan väärässä, mutta eeposkäsitysten limikkäisyyttä kuvaa se, että Tengströmin näkemys voidaan kumota juuri Hegel-sitaatilla:

Kuitenkin voi eeppinen runo varsinaisena taideteoksena olla peräisin vain yhdestä yksilöstä. Siinä määrin kuin eepos nimittäin lausuu julki koko kansakunnan asian, ei kansa kokonaisuutena runoile vaan yksilö. Ajan ja kansakunnan henki on tosin substantiaali, vaikuttava syy, mutta se todellistuu vain taideteoksena yhtyessään yksilölliseen neroon, joka tekee sitten tämän yleisen hengen ja sen sisällön tietoiseksi omana näkemyksenään ja omana teoksenaan ja toteuttaa sen sellaisena. Sillä

runoileminen on henkistä tuottamista ja henki on olemassa vain yksityisenä todellisena tietoisuutena ja itsetietoisuutena (Hegel 1955, 411; ks. Karkama 1985, 105–106).

Toisaalta Herderin edellä mainittu (ks. s. 131) näkemys runoilijasta kansakunnan psykopompoksena, sielujen johdattajana ja henkisen maailman luojana, ei ole kaukana Hegelistä. Taustalla väikkyy romantiikan kirjallisuusidoli, Shakespeare. Ristiriitaa, jos sitä on, ei ole syytä selittää pois vetoamalla vain kansanrunouden ja taiderunouden väliseen eroon; se olisi romantiikan perusnäkemysten vastaista.

Entä miten wolfilainen Homeros-kysymyksen ratkaisu soveltuu vaikkapa Tengströmin ajatuksiin? Huonohkosti sikäli, että se tavallaan eliminoi alkuperäisen kansaneepoksen, siirtää eepoksen synnyn kirjoitustaidon ja kirjallisen toimitustyön piiriin. Kollektiivisesti luotuja eepoksia ei olisi lainkaan, ei liioin suullisia. Friedrich Schlegel, romanttisen kirjallisuusteorian kehittäjä, omaksui Wolfin kannan, mikä ei välttämättä merkitse sitä, että se olisi romantiikan alkuperäinen kanta. Esimerkiksi Goethe hyväksyi Wolfin ajatuksen, mutta vain jonkin aikaa, luopuen siitä myöhemmin (Schadewaldt 1959, 14, 19). Vaikka se oli, kuten sanottu, jo antiikista periytyvä ja aika ajoin toistettu selitys, se vaikutti romantiikan 1790-luvun ilmastossa vallankumoukselliselta ja ainakin Goethesta hieman luotaantyöntävältä.

Koska wolfilainen malli soveltuu niin erinomaisesti Lönnrotin tilanteeseen, sen voisi olettaa – jos se tunnettiin yleisesti – vaikuttaneen Vanhan Kalevalan vastaanottoon. Sekä Tengström että Linsén tuntuvat välillä asennoituvan wolfilaisesti, esimerkiksi puhuessaan »kokoilijansa kahteen neljättä runoon jakamasta» eepoksesta (Linsén) tai antaessaan neuvoja, jotka tähtäävät Kalevalan juonenkuljetuksen selkiyttämiseen (Tengström). Jos wolfilainen tulkinta olisi todella ollut laajasti omaksuttu, tästä ei olisi ollut pitkä askel irtautua elegantisti romantiikan alkuperäiseepos-vaatimuksesta ja samastaa Lönnrot niihin Peisistratoksen ajan toimittajiin, jotka kokosivat suureepoksen. Mutta näin ei tapahtunut. Sekä Linsén että Tengström uskoivat ilmeisen vahvasti alkuperäisen, joskin hajonneen kansaneepoksen olemassaoloon juuri siten kuin romantiikka edellytti. Entä uskoiko Lönnrot? Karkaman vastaus kysymykseen on myöntävä (Karkama 1985, 97); itse olisin varauksellisempi.

Aitouden monet tasot

Jos Kalevala olisi Miltonin Kadotetun paratiisin tai Vergiliuksen Aeneiksen kaltainen taide-eepos, kysymys sen autenttisuudesta olisi asetettava toisin tai sen olisi annettava raueta kokonaan. Kalevala on kuitenkin kansanrunoeepos, sen säkeet eivät ole Lönnrotin luomia vaikkakin muokkaamia. Niille löytyy suullisista kansanrunoista vastineita, joihin niitä voidaan verrata. Aitouden yhdeksi normiksi voidaan asettaa vastaavuus kansanrunoaineistoon muistaen kuitenkin, ettei kansanrunoilla ole suullisessa perinteessä kiistatonta, auktoritatiivista muotoa. Mahdollisia muita normeja voidaan miettiä pe-

rinneviestinnän näkökulmasta. Normit on syytä pitää mielessä, kun arvioidaan Lönnrotin eepoksen taiteellisia päämääriä; on paikallaan myös kysyä, tiedostiko hän niitä.

Lönnrotin menetelmästä tiedetään aika paljon. Tiedossa on varmasti syventämisen varaa, mutta jo nyt on selvää, että Kalevalan vastaavuus kansanrunoihin on olennaisesti erilainen säkeen, säeryhmän ja laajemman juonirakenteen tasoilla. Jos tarkastellaan säemateriaalia, niin Lönnrotin itsensä sepittämien säkeiden määrä on erittäin pieni, erään laskelman mukaan 3 % (Kaukonen 1979, 72). Hän itsekin väheksyy näiden säkeiden merkitystä pitäen niitä lähinnä selvennyksinä, yksittäisinä liitesäkeinä (vrt. Anttila 1931, 225 ja 1935, 70-71); erikseen on arvioitava mm. Kalevalan johdantoa ja päätäntöä. Tältä kannalta Lönnrotia ei voi verrata Vergiliukseen, omin säkein kertovaan eeposrunoilijaan. Sen sijaan voidaan asettaa kysymys, kumpi oli uskollisempi alkuperäismateriaalille, Lönnrot vai Odysseian määrätietoisesti juonta kuljettava sepittäjä tai Nibelungennotin luoja, joka puristi vanhat ainekset uuteen runomittaan (Honko 1961, 32). Kalevala on erittäin aito kansanrunoeepos, jos kriteerinä pidetään yksittäisen säkeen autenttisuutta. Entä ne 97 % säkeistä, tulivatko ne suoraan runoista? Noin 50 % Kalevalan säkeistä on sellaisia, joihin Lönnrot on tehnyt ortografiaa, kieltä tai runomittaa koskevia muutoksia (Kaukonen 1979, 72). Jo varhain Lönnrot omaksui sen kannan, etteivät murteellisuudet ja muu epäyhtenäisyys saaneet häiritä lukijaa liiaksi, sillä teoksen vastaanottajana ei ollut vain tutkijoiden yhteisö vaan koko kansakunta. Arvostelussaan Z. Topelius vanhemman kansanrunojen kokoelmasta hän lausui murresanojen käsittelystä:

> Välittämättä murteesta olisi arvostelija tällaisissa sanoissa aina käyttänyt sitä kirjoitustapaa, jonka helpoimmin ymmärsivät useimpien seutujen suomalaiset. Kielimies, joka harrastaa suomen murteiden tutkimista, voinee esittää paljonkin tällaista menettelyä vastaan, mutta runot eivät ole hänen yksityisasiansa. Niitä on pidettävä pyhänä perintönä, jotka kanteleen ohella olemme saaneet esi-isiltämme perinnöksi. Tältä kannalta katsoen ne on, mikäli mahdollista, tehtävä yleisesti käsitettäviksi; on pyrittävä saattamaan ne sellaisiksi, että koko kansakunta voi niitä lukea, mikä ei suinkaan tapahdu, jos tavoitellaan vähäisiä murreeroavuuksia (Lönnrot 1829. Anttila 1931, 114–115).

Tämä periaate johti aikanaan eräiden karjalaisuuksien karsiutumiseen Kalevalasta, ei kuitenkaan aina eikä runomitan kustannuksella; Lönnrotin näkökulmasta nämä olivat lähinnä oikeinkirjoituskysymyksiä. 14 prosenttia säkeistä on sellaisia, joille ei löydy identtistä vastinetta kansanrunomuistiinpanoista, mutta jotka Lönnrot on koostanut kansanomaisista aineksista. Vihdoin 33 % säkeistä on tarkalleen alkuperäismuistiinpanoista löytyvien kaltaisia (Kaukonen 1979, 72).

Tilasto osoittaa, ettei Lönnrot tavoitellut runoilijan vapautta säkeen tasolla. Hän otti vapautensa muulla tavalla. Lönnrotin työtavasta johtui, että Kalevalaan tuli hyvin niukasti sellaisia vähänkään pitempiä säejaksoja, jotka löytyvät sellaisinaan alkuperäisistä toisinnoista. Eri runojen yhdistely, tekstin

paikkailu ja laajentelu toisintoja hyödyntäen ja kertosäkeiden lisäily pitivät tästä huolen. Näin ollen useimpien säkeiden koteksti on muuttunut, ei välttämättä epäaidoksi mutta toiseksi kuin suullisesta perinteestä meille välittyneissä runoissa. Säejaksojen aitouden arviointia ei voida ajatella pelkästään mekaanisena, säe säkeeltä tapahtuvana kontrollina vaan sen tulisi tapahtua kansanrunotoisintojen rajaamassa kentässä mutta lähinnä runoteeman kannalta kysyen: voisiko kansanruno esittää asian näinkin? Vertailun pohjana eivät siten olisi niinkään säilyneet säkeet sinällään vaan runoteeman vaihtelurajat. Runsaasti aitoja erillissäkeitä ja myös useampisäkeisiä jaksoja sisältävä Kalevalan kohta voisi tällaisessa tarkastelussa osoittautua vähemmän kansanrunon mukaiseksi kuin jokin niukemmin ainesvastineita esiin nostava Kalevalan kohta. Vasta tällöin myös rakenteelliset seikat tulevat analyysin piiriin. Esimerkiksi taudin alkuperän tiedustelu on kansanrunoissa alle kymmenen säettä mutta Kalevalassa useita kymmeniä; käsittelytavan aitoutta ei tietenkään voi ratkaista pelkkä erillissäkeiden vastineiden kontrolli. Kysymys ei ole siis vain siitä, miten paljon tai vähän Lönnrot poikkesi hallussaan olleista runomuistiinpanoista tietyn teeman kodalla, vaan myös siitä, miten lopputulos, »Lönnrotin toisinto», suhtautuu kyseisen teeman vaihtelurajoihin relevantiksi katsottavassa runokulttuurissa. Tarkasteluun voidaan kelpuuttaa myös toisintoja, joita Lönnrotilla ei ollut. Myös säevastineiden etsiskelyssä on jossain määrin jouduttu »mahdollisten varianttien» alueelle.

Vaikka säeryhmien tasolla ei ole riittävästi tehty kokoavampaa vertailua, tuntuu selvältä, että niiden osalta Kalevalan aitous on olennaisesti toinen kuin erillissäkeiden. Sekä Lönnrotin omaksumat toimitukselliset periaatteet että taiteelliset tavoitteet johtavat vääjäämättä siihen, että runomateriaali hänen käsissään vähitellen kadottaa kotipaikkansa, lakkaa olemasta tietyn paikalliskulttuurin tuote ja sulaa ainesmassaksi, josta Lönnrotin silmä ja käsi nostavat uutta muotoa eepoksen tarpeisiin. Laajentamisen yksi peruste on voinut olla edustavuus: siellä missä kansanrunon kauneutta oli pelastettavissa eepokseen tätä keinoa käyttämällä, siihen turvauduttiin. Uuteen Kalevalaan tarjolla olevat lisäainekset mieluummin käytettiin kuin syrjäytettiin. Oliko tässä tietoista synteesin tavoittelua, pyrkimystä koota yksiin kansiin eri runomaakuntien paras anti juonirakenteen sallimissa rajoissa tai jopa sitä jatkuvasti väljentäen? Ainakin Uutta Kalevalaa moitittiin ehtimiseen laveudesta, ei poisjätöistä. Tällä tekniikalla syntyi yleissuomalainen, ei minkään runoalueen tai maakunnan eepos. Mielenkiintoinen on tältä kannalta Kalevalan lyhennetty laitos (1862), joka on toteutettu *juonesta tinkimättä* – toisin kuin myöhemmät koulu-Kalevalat – karsien vähemmän tärkeitä säkeitä ja pienehköjä jaksoja niin, että säemäärä painui 43 %:iin. Melkoinen todiste eepoksen pöhöisyydestä ja Lönnrotin joustavuudesta ja kyvystä tuottaa yhä uusia versioita, joka tosin sekään ei tyydyttänyt kaikkia arvostelijoita (ks. Anttila 1935, 76–89).

Juonirakenteen sommittelussa Lönnrot

käytti ensiksikin kaikki ne vapaudet, joita runonlaulajilla itsellään näytti olleen, kun he eri esitystilanteissa esittivät samat runot eri tavoin. Mutta Kalevalan kokonaisrakenteen hahmotus oli puuhaa, joka selvästi ylitti tavallisen runonlaulajan problematiikan. Lönnrotin ohjenuoraksi tuli tässä hänen puoliksi persoonallinen, puoliksi tieteellinen näkemyksensä siitä aikakaudesta, jolloin runojen kuvaamat tapahtumat olivat olleet luonnollinen osa muinaisten suomalaisten elämänmenoa. Tähän kvasihistorialliseen muinaisnäkyyn palataan tuonnempana. Siihen kytkeytyy Kalevalan historiallinen ja etnografinen autenttisuus, ja itse aitouskysymys alkaa muuntua tulkinnan ongelmaksi. Muutoin juonirakenne kiinnostaa nykyään lähinnä esteettiseltä ja eeposten vertailun kannalta. Tilanne on tässä kohden aivan toinen kuin Kalevalan ilmestymisen jälkeisinä aikoina, jolloin neuvonantajat ja kriitikot tunsivat olevansa mukana ei vähemmässä kuin hajonneen mosaiikin rekonstruktiossa, joko kokonaisen eepoksen (Tengström) tai »vähäiseepoksen» (Ahlqvist) eli Kalevalan sisältämien, myös suullisessa perinteessä mahdollisten osakokonaisuuksien tasolla (Ahlqvist 1884, 14–15).

Paraskin runonlaulaja saattoi hallita vain murto-osan siitä aineksesta, joka oli Lönnrotin hallinnassa Uuden Kalevalan toimittamisen aikaan. Tilanne oli jokseenkin päinvastainen kuin Vanhan Kalevalan hahmottelussa: silloin runoja piti venyttää, etsiä lisää aineksia, nyt runoista uhkasi tulla ylipitkiä, ainesta oli jopa liikaa. Lönnrotin usein lainattu tokaisu seitsemästä erilaisesta Kalevalasta, jotka tarjolla olevasta aineksesta saisi (af Forselles 1911, 495), kertoo paitsi runsauden pulasta myös asenteen muutoksesta. Takana ovat ne ajat, jolloin uusi aineisto ratkaisi juonenkuljetuksen ongelmia. Syntyvä eepos oli oleva Lönnrotin, ja hän tiesi sen.

Lönnrotin oma näkemys

Elias Lönnrot oli eeposasioissa käytännön, ei teorian mies. Hän oli 1820-luvulla lueskellut esimerkiksi Hegeliä, mutta häneltä itseltään emme löydä tähän viittaustakaan vaan tieto on ystävän kirjeestä (Anttila 1931, 74). Erimieliset esteetikot, raskaat saksankieliset opukset eivät jaksaneet innostaa häntä, sen sijaan Kalevalasta esitetyllä kritiikillä oli merkitystä. Siinäkin hän joutui toteamaan, ettei kaikkien miellyttäminen ollut mahdollista. Teoreettisluonteisia lausuntoja kansanrunojen ja eeposten synnystä häneltä tapaa harvoin, eivätkä ne ole erityisen itsenäisiä. Sitä kiinnostavampia ovat hänen pikakuvansa kansanrunojen elämästä, praksiksesta. Kantelettaren esipuheessa Lönnrot lausuu kansanrunojen synnystä:

> Kummallaki, niin kansan, kun oppineitten runoilla on oma arvonsa ja etusuutensa, sitä emme tahdo, emmekä taida vastustella. Mutta toinen toisensa rinnalla niitä pitäen näemmä edellisissä luonnon jälkimmäisissä moninaisuuden voittavan. Kansanrunoja siitä syystä ei juuri saata'kaan tehdyiksi sanoa. Niitä ei tehdä, vaan ne tekeytyvät itsestänsä, syntyvät, kasvavat ja muodostuvat semmoisiksi ilman erityisettä tekijän huoletta. Se maa, joka niitä kasvattaa, on itse mieli ja ajatus, ne siemenet, joista sikiävät, kaikkinaiset

mielenvaikutukset. Mutta kun mieli, ajatukset ja mielenvaikutukset kaikkina aikoina ja kaikilla ihmisillä enimmiten ovat yhtä laatua, niin runotki, jotka niistä syntyvät, eivät ole yhden eli kahden erityinen omasuus, vain yhteisiä koko kansalle. Samassa kun niitä sanottaisi jonkun erityisen tekemiksi, kadottaisivat kansanrunollisen arvonsa.

Edes anonyymia tekijää ei tarvita, kansanrunot syntyvät kollektiivisesti ja luonnonvaraisesti ihmisen perusluonteisista tunteista ja mietteistä yhä uudestaan ja leviävät kaikkien omaisuudeksi. Tämä on varsin puhdaspiirteinen, joskaan ei omaperäinen, romantiikan ajan käsitys. Se esti Lönnrotia korostamasta omaa osuuttaan Kalevalan synnyttelyssä: »tekijyys» olisi turmellut kansanrunoudelliset arvot. Lönnrotin myötätunto on luonnonrunouden, ei oppineiden runoilijoiden puolella: edellisessä Suomen runosto on maailman ensimmäisiä jälkimmäisten jäädessä »loitos jälelle monesta muusta kansasta». Tällä tunnustuksellaan Lönnrot lähestyi Porthanin kuuluisaa arviota mutta sai Snellmanin vihat päälleen (Anttila 1931, 338), sillä tämän mielestä se oli väärää estetiikkaa ja kirjasivistyksen halventamista, tilanne, jota ei Suomessa saanut olla eikä hyväksyä. Kiintoisalta ja omaperäisemmältä vaikuttaa Kantelettaren esipuheeseen sisältyvä hahmotelma kansanrunouden lajeista.

J. L. Runeberg, Jakob Grimm ja Robert Tengström olivat Lönnrotin kannalta tärkeitä Kalevalan arvioijia. Runebergin käsitys Lönnrotin työstä on säilynyt eräässä kirjeessä J. K. Grotille (21.4.1839), jossa hän näkee Homeroksen ja Kalevalan syntytapojen valaisevan toisiaan. Hän arvelee Lönnrotin mielessä heränneen kuvitelman »suuren täysin kokonaisen runon olemassaolosta, joka yksinomaan perinteen ja muistin koossapitämänä olisi hajonnut katkelmiksi ja levinnyt kansan keskuuteen, ilman että sitä missään muistettiin kokonaisuudessaan... näiden hajanaisten osien etsiminen ja uudelleen yhdistäminen alkuperäiseksi kokonaisuudeksi» oli ollut Lönnrotin päämäärä, jonka hän oli saavuttanut Vaassila Kieleväisen avustamana:

Ei ole epäilystä siitä, että Homeroksen runot kerättiin samalla tavalla. Niinkuin suomalaiset, niin myös kreikkalaiset runot kirjoitettiin muistiin kansan keskuudessa, ja kenties Iliaksen ja Odysseian eri runot ovat saaneet sen kauniin järjestyksensä, missä ne nyt ovat, myös jonkun vanhan laulajan tietojen mukaan, joka Vaassilan tavoin oli unohtanut yksityiset säkeet, mutta muisti Akilleuksesta ja Odysseuksesta kertovien kuolemattomien runojen järjestyksen ja keskinäisen yhteyden (Kaukonen 1979, 89).

Varmaan Runeberg ja Lönnrot jossain yhteydessä keskustelivat Homeroksen ja Kalevalan syntytavoista, kenties tällaisissa keskusteluissa oli mukana muitakin. Aivan uudesta oivalluksesta ei missään tapauksessa ole kyse, kun Lönnrot kymmenen vuotta myöhemmin kirjoittaa Litteraturbladin artikkelissa Anmärkningar till den nya Kalevala upplagan seuraavaa:

Jos niillä, jotka ovat kirjoittaneet Homeroksen laulujen synnystä, olisi ollut sama kokemus perinteen tavasta käsitellä laulua kuin minulla on suomalaisten laulujen osalta, ei niiden syntytavasta uskoakseni olisi koskaan voinut syntyä mitään kiistaa. He olisivat silloin yleisesti havainneet, että joku tapahtumien aikainen runoniekka

olisi ensin laulanut niitä lyhyempinä ja sitten perimätieto olisi laajentanut laulut ja esittänyt ne monina toisintoina. Sillä, joka sitten on kerännyt toisinnot, oli suunnilleen samanlainen tehtävä kuin minulla on ollut Kalevalan laulujen järjestämisessä ja yhdistelyssä useista toisinnoista, mitä kuitenkaan toivoakseni kukaan älköön tulkitko väärin sillä tavoin, että tahtoisin rinnastaa häneen omaa kykyäni tai edes käsiteltävää aihetta. Jo Homeroksen lauluissa usein esiintyvät, lukuisat erilaiset murremuodot tekevät mahdottomaksi ajatella niille yhtä yhteistä tekijää tai niiden yhtä traditiota vailla monia toisintoja. Sen, joka järjestää ja yhdistää tiettyyn laulusikermään kuuluvia kappaleita, on välillä pakko lisätä jokin yhteenliittävä säe, enkä epäile, etteikö niitä löytyisi myös homeerisista lauluista, jos niitä tarkoin etsii. Myös Kalevalan runoissa oli välistä lisättävä jokunen yhteenliittävä säe, minkä erityinen mainitseminen joka kerta kuitenkin tuntuisi pedanttiselta ei vain minusta vaan muistakin, ja sikäli yhä tarpeettomammalta, kun sellainen ei vähimmässäkään määrin kosketa itse asiaa... (Lönnrot 1849; af Forselles 1908, 228–229.)

Lönnrotin käyttämästä välilehditetystä Vanhan Kalevalan kappaleesta löytyy esipuheen kohdalta seuraava edelliseen liittyvä, myös runojen elämää hahmottava lisäys:

Alkutarinaan, joka ei suinkaan ollut nykyisen runon laajuinen, (kutoivat) liittivät runoniekat polvi polvelta omia (rihmojaan) kuteitaan tehden sitä vielä tänäkin päivänä. Hyvät runoniekat laulaessaan vähän hätäilevät, jos eivät muistaisikaan sana sanalta jota kuta runoa, kutenka sen muilta, edellisiltä laulajoilta kuulivat, vaan laulavat (sen) läpensä unhotetunki paikan, ehkä omilla sanoillansa. Tämäpä juuri onkin syynä niihin moniin toisintoihin ja osaksi myös runon nykyiseen laajuuteen.

Kreikalaiset mahtoivat juuri samalla tavalla saada kokoon mainiot Homeiro-runonsa. Monina vuosisatoina kulkivat suullisina tarinoina Kreikalaisten kansain seassa Euroopassa sekä Aasiassa, muuttuivat, (lisäytyivät) kasvoivat ja kaunistuivat sillä ajalla valmiiksi aineiksi vastatulevalla kerääjälle ja yhteen kutojalle. Emme usko'kaan todeksi, että jos joku (niitä) näitä Kal[evalan] runoja olisi ruvennut pari kolme sataa vuotta ennen keräämään, olisi niitä puoliksikaan saanut sen suhteen ja muutamia vuosisatoja tästä takaperin ei kyllä olisi Kalevalarunojakaan löytynyt siihen (määrään) paljouteen ja siihen kauneuteen, että niistä olisi nykyistä Kalevalan laitosta saanut, vaikka itse'kin ennen olin peräti vastahakaisessa (uskossa) luulossa ja moni muu tavallisesti niin vieläkin luulee (Borenius & Krohn 1895, 2–3).

Homeros-tutkimuksen lauluteoria oli ilmeisesti 1840-luvun Suomessa jo yleistavaraa, ja Lönnrotin rinnastus oli kaikkea muuta kuin asiaton. Vielä tänä päivänä voi pohtia, minkä vaikutuksen Lönnrot ja Kalevala olisivat voineet tehdä Homeros-tutkimukseen, jos sen ulottuville olisi tuoreeltaan tuotu toisen käden tietojen asemesta runsas ja edustava joukko Kalevalan runojen pohjana olleiden runotoisintojen tekstejä käännöksineen.

Vähälle huomiolle on jäänyt lainauksen lopussa oleva pohdiskelu, jossa ei itse asiassa ole kysymys vähemmästä kuin paradigman vaihdoksesta. Lönnrot oli Uuden Kalevalan toimitustyön aikana siirtynyt evoluution paradigmaan. Tämä merkitsi alkuperäisen mutta pirstoutuneen muinaiseepoksen mahdollisuuden lopullista unohtamista. Kalevalan runot olivat vasta viime vuosisatoina kehittyneet siihen täyteläisyyteen, joka mahdollisti Kalevalan. Tätä oivallusta tuki Lönnrotin käsitys runojen elämästä, tuottamisesta ja variaatiosta, joka ei perustunut jostain luettuun teoriaan vaan kenttäkokemukseen.

Sen ytimenä on runon tekstin ja tekstuurin selkeä erottaminen. »Alkutarina» voi olla vanhakin ja siis pitkään säilyvä, mutta kaikki saatavilla olevat toisinnot ovat nuoria ja epäyhtenäisiä sisältäen esimerkiksi eri-ikäisiä lainasanoja. Toisinnot kykenevät välittämään sisällön, so. tekstin, sen sijaan niiden kieli ja sanasto vaihtelee tekstuurin tasolla loputtomasti, ja tuo vaihtelu on yhteydessä runon esitykseen, performanssiin. Tästä syystä esimerkiksi alkumuodon tavoittelu on turhaa puuhaa: »Jos nykyään kaikesta huolimatta haluttaisiin palauttaa runo alkuperäiseen asuunsa, olisi se epäkiitollista työtä, joka sitäpaitsi johtaisi itse kunkin subjektiivisen näkemyksen vuoksi sangen erilaisiin tuloksiin» (Lönnrot 1849; af Forselles 1908, 225).

Tämä kenttähavaintoihin perustuva näkemys runojen elämästä saattaa olla Lönnrotin vahvin anti myös nykypäivän teoreettiseen keskusteluun. Omana aikanaan sitä tuskin ymmärrettiin. Huvittava esimerkki on Lönnrotin Litteraturbladin artikkelissa kohteliaasti siteeraama kirje, jonka kirjoittaja arvostelee Kalevalan 1. runoa paitsi kristillisperäiseksi myös myöhempinä aikoina monista kappaleista komponoiduksi. Lönnrot puhuu toisintojen lukuisuudesta ja omista yhdistännöistään, jopa peräänkuuluttaa parempia ratkaisuja, kun taas kirjeen kirjoittajan mielessä väikkyy suullisessa perinteessä tapahtunut yhdistelyprosessi ja sen tulos, Kalevalan 1. runo. Raja on hiuksenhieno mutta olennainen. Lönnrot varmaan vaistosi tässä pedagogisen tehtävän: lukijat olisi saatava tajuamaan runon elämää ja vaihtelua suullisessa perinteessä. Samassa artikkelissa hän ponnistelee tähän päämäärään kirjoittaessaan:

> En ole lainkaan sitä mieltä, että Kalevalarunot vielä tänään olisivat sellaisia, jollaisina niitä alkuaan laulettiin; en myöskään ole samaa mieltä niiden kanssa, jotka uskovat, että jos joku olisi ryhtynyt keräämään niitä joitakin vuosisatoja varhemmin, sato olisi silloin ollut paljon runsaampi. Ei ole vain mahdollista vaan myös luultavaa, että jotkut runot ovat aikojen kuluessa kadonneet; mutta toisaalta täytyy sen, joka lähemmin tuntee asiantilaa, myöntää toisten niiden sijasta, kuten on tapana sanoa, kasvaneen pituutta. Laulajat, jotka välittivät näitä runoja sukupolvesta toiseen läpi vuosisatojen, eivät olleet niin tunnontarkkoja, etteikö moni heistä olisi, kun mieleen tuli joku onnistuneempi idea, parempi ilmaus, jonka arveli kaunistavan runoa, silloin myös käyttänyt sitä. Jos lukee hyvälle laulajalle runon, jota hän ei ole aikaisemmin kuullut, ja pyytää häntä sen jälkeen laulamaan sen, niin tapahtuu harvoin niin, että hän sanoisi, ettei se vielä tarttunut hänen muistiinsa, vaan hän laulaa sen todella, ei kuitenkaan kaikin kohdin sanasta sanaan vaan jättäen pois joitakin sanoja, lisäten tai muuttaen toisia. Jos nyt merkitään runo muistiin sellaisena kuin hän on sen muististaan toistanut ja luetaan se toiselle laulajalle pyytäen häntä puolestaan laulamaan se, niin saadaan se edelleen muuntuneena. Jos jatketaan työtä lukemalla aina viimeisin reproduktio uudelle laulajalle ja sitten vertaillaan kymmenenneltä laulajalta saatua alkuperäiseen lauluun, niin havaitaan laulun kymmenennenkin toiston olevan peruslaadultaan saman kuin alkuperäinen mutta monien ilmausten muuttuneen toiseksi, joidenkin paremmiksi, toisten huonommiksi ja yhden jos toisenkin vähemmän olennaisen kappaleen pudonneen pois ja jonkin toisen tulleen lisätyksi (Lönnrot 1849; af Forselles 1908, 227).

Lönnrot kaavailee reproduktiotutkimusta, jollaista folkloristiikassa alettiin harrastaa vasta sata vuotta myöhemmin (Bartlett 1920;

Anderson 1951 ja 1956). Jos hänen näkemyksensä tekstin suhteellisesta pysyvyydestä ja tekstuurin jatkuvasta vaihtelusta pidetään mielessä, on huomattavasti helpompi ymmärtää hänen tapaansa käsitellä kansanrunoja. Hän puhuu toistuvasti runojen järjestämisen ongelmasta, mutta mitä tuo »järjestäminen» oikeastaan tarkoittaa? Myös Runebergin yllä mainitussa kirjeessä Grotille käsite on keskeinen puhuttaessa Homeroksen eeposten synnystä. Otettakoon vielä yksi lainaus Lönnrotin samaisesta artikkelista:

Sitä järjestystä, jossa runonlaulajat itse laulavat runojaan, ei varmaankaan voi jättää kokonaan huomioon ottamatta, joskaan en halua panna sille liian suurta painoa, etenkin jos he siinä poikkeavat paljon toisistaan. Juuri tämä erilaisuus, jonka vuoksi eri runojen keskinäinen järjestys yhdellä laulajalla usein tuli poikkeamaan toisen laulajan järjestyksestä, ja koska samojen runojen eri laulajilta moneen kertaan tehtyjen muistiinkirjoitusten jälkeen oli vain erittäin harvoja runoja, joita ei yksi tai toinen olisi laulanut jollakin tavoin yhdistettynä yhteen tai useampaan muuhun runoon, vahvisti jo ennakolta omaksumaani käsitystä, että kaikki tätä lajia olevat runot voitaisiin saattaa yhteyteen toistensa kanssa. En voinut pitää yhden laulajan järjestystä alkuperäisempänä kuin toisen, vaan selitin sen samoin kuin toisenkin perustuvan ihmisen luontaiseen haluun saattaa tietonsa johonkin järjestykseen, mikä eri laulajien yksilöllisten kuvitelmien pohjalta oli luonut erilaisuuden. Lopulta, kun kukaan yksityinen laulaja ei enää voinut kilpailla kanssani keräämieni runojen määrän suhteen, uskoin omaavani saman oikeuden, jonka täysin vakuuttuneena tiesin useimpien laulajien sallivan itselleen, nimittäin runojen järjestämisen sen mukaan kuin ne parhaiten sopivat toisiinsa, tai runon sanoin: *itse loime loitsijaksi, laikahtime laulajaksi*, ts. pidin itseäni laulajana, heidän veroisenaan (Lönnrot 1849; af Forselles 1908, 219–220).

Runoilla on toisin sanoen taipumus järjestäytyä ketjuiksi laulajan repertoaarissa, mutta tuo järjestys ei välttämättä ole kiinteä edes yhdellä laulajalla vaan voi vaihdella eri esityskerroilla. Eri laulajilla järjestys vaihtelee vielä enemmän. Tuloksena on suuri määrä mahdollisia kombinaatioita, joiden määrä jatkuvasti kasvaa repertoaarin kasvaessa. Mitään alkuperäistä, normatiivista järjestystä ei ole löydettävissä, Lönnrotin oman »repertoaarin» poikkeuksellinen koko antaa uudenlaisen mahdollisuuden arvioida eri yhdistelmiä ja tuottaa niitä lisää. Se on ikään kuin aineistossa itsessään piilevä potentiaali, jota on pyrittävä hyödyntämään. Syntyvä järjestys voi teoriassa olla »paras mahdollinen», mutta sen sijaan sitä tuskin voi luonnehtia alkuperäiseksi, mikä edellyttäisi oletusta jostain muinaiseepoksesta ja siinä vallinneesta tapahtumien järjestyksestä. Onkin syytä tähdentää, että Lönnrot itse asiassa tässä soveltaa sellaista eeposmääritelmää, jonka mukaan eepoksen voivat muodostaa periaatteessa erillisetkin runot, koska niillä on yhteisiä piirteitä, päähenkilöitä ym. Silti voidaan haluttaessa etsiä johtolankaa esimerkiksi tapahtumien kronologiasta, seikka, joka Lönnrotin säilyttämän historiallisen tulkinnan vuoksi korostui ja veti mukaan jonkin verran runojen ulkopuolistakin tulkinta-ainesta. Yleisesti kuitenkin päti sääntö: runojen ilmaisema »historia» oli kirjoitettava runoainesten pohjalta. Juuri tähän kohtaan ehkä sopii Väinö Kaukosen hieman vaikeaselkoinen luonnehdinta Kalevalasta Elias Lönnrotin runokertomuksena vanhoista kansanrunoista (esim. Kaukonen 1979, 188).

»Järjestyksestä» puhuttaessa on selvästi kysymys sisällön, ei kielitason yksiköistä. »Toisinnot» ovat enemmän temaattisia kuin muodollisia variantteja. Laulajan »oikeus» koskee teemojen yhdistelyä, esitysjärjestystä. Sen kannalta esimerkiksi säeasun orjallinen noudattaminen alkaa näyttää kummallisuudelta, ja siitä poikkeaminen luonnolliselta. Mutta toisin on. Vastaan tulee toinen tekijä: Lönnrotin hahmottama aitouskynnys.

Lönnrotin kanta aitouskysymykseen

Kalevala-prosessin näkymätön mutta aina läsnäoleva taustahahmo on Macpherson. Hänestä keskusteltiin jo Porthanin aikana, ja häneen Lönnrotia saatettiin rinnastaa aina, kun epäiltiin Kalevalan lähdepohjan olemassaoloa tai käyttötapaa. Ossianin laulut olivat suuri esiromantiikan tienraivaaja, joka kuitenkin koki täyden konkurssin paljastuessaan 'väärennökseksi'. Macpherson oli onnettomuudekseen esitellyt itsensä runojen »kääntäjänä» ja joutui pitämään tuosta roolista kiinni katkeraan loppuun saakka. Ossianin laulujen runolliset arvot eivät riittäneet pelastamaan teosta. Valhe sinänsä oli raskauttava, mutta ehkä vielä raskauttavampi romanttisen eeposnäkemyksen loukkaaminen. Sen ytimenä oli kansanrunojen ja myös laajojen eeposten synty »tekijättä», »käden koskematta», salaperäisen kollektiivisen luomisprosessin tuloksena.

Myös Lönnrot oli lähtenyt liikkeelle tämän romanttisen näkemyksen ehdoin, jonka selväsanaisin esittely hänen kirjoituksissaan on äsken mainittu Kantelettaren esipuheen kohta. Voimme tuskin kuvitella, mitä Lönnrotin mielessä liikkui, kun todellisuus ei osoittautunutkaan teorian mukaiseksi. Laajan alkuperäiseepoksen olemassaolon mahdollisuus oheni sitä mukaa, kun työ ja aineksen määrä ja hallinta edistyi. Toisaalta Vienan Karjalan runoissa oli havaittavissa selvää tendenssiä liittyä toisiinsa ja ryhmittyä laajemmiksi kokonaisuuksiksi. Runot olivat periaatteessa »aitoja» , niiden tekijää ja ikää ei voinut osoittaa, mutta niiden muuntelun ja elämänehtojen tarkkailu johti väistämättä päätelmään: laulajan osuus oli merkittävämpi kuin oli luultu. Tästä huolimatta »alkutarinan» säilyvyys ei ollut vaarassa: yhteinen ydin oli tunnistettavissa eri laulajien versioista. Näissä ongelmallisissa havainnoissa oli ainekset mehevään, jopa romantiikan eeposnäkemystä horjuttavaan ristiriitaan. Sille, ettei Lönnrot heti joutunut näin pitkälle, on löydettävissä useita myötävaikuttavia tekijöitä. Tärkein niistä on Lönnrotin avoin, tiukkaa teoriointia kaihtava mieli. Romantiikan eeposnäkemys oli lopultakin vain puolityhjä mystifikaatio, jota Lönnrot alkoi vähin erin täyttää sisältä päin omalla kokemuksellaan. Todistajikseen hän kutsui kansanlaulajat, joiden tuotteiden aitoutta ei varsinkaan Suomen ja Karjalan syrjäseutujen oloissa, jonne erikielisen kirjasivistyksen vaikutus ei juuri ulottunut, voinut asettaa kyseenalaiseksi. Silti matka eepokseen helpottui olennaisesti sitä mukaa, kun Homeroksen eeposten syntyä selittävä lauluteoria tuli yleisemmin tunnetuksi. Lönnrotin oli vaivatonta hyväksyä se, sillä se asetti hetkessä paikalleen ru-

nojen, laulajien ja eepoksen kokoajan väliset suhteet tavalla, joka hänen kokemuksensa pohjalta näytti ainoalta mahdolliselta. Lönnrot oli 1800-luvun alkupuolella niitä harvoja ihmisiä maailmassa, jotka olisivat voineet tuon myöhemmin lauluteoriaksi nimetyn ajatuksen esittää myös F. A. Wolfista riippumatta.

Mutta Vanhan Kalevalan ilmestymisen aikoihin ilmapiiri ei vielä ollut kypsä romanttisen perusnäkemyksen selkeäsanaisiin tarkistuksiin. Yleisön odotukset, joita enenevästi alkoi risteillä ilmassa, olivat vielä tiukasti siinä romantiikan koordinaatistossa, joka koitui Macphersonille kohtalokkaaksi. Huomiotta ei voi jäädä se orpouden tunne, joka tuona aikana henkii Lönnrotin kirjeistä. Maaliskuussa 1835 hän lähettää erään matkakertomuksensa Runebergille julkaistavaksi ja kirjoittaa:

Toiseksi katson olevani nykyajalle ja jälkimaailmalle velvollinen antamaan askel askeleelta jotain selvitystä niistä suomalaisista runoista, joita nyt olen useana vuonna kerännyt ja painatusta varten järjestänyt. Antamatta niille liian suurta arvoa uskon kuitenkin, että koska ne myös jossain suhteessa voivat selittää vanhinta historiaamme, voi asian luonteen vuoksi herätä jopa kysymys niiden aitoudesta. Tosin en usko kenenkään juuri nyt voivan vakavissaan sitä tehdä, mutta kirjoitetaanhan ja puhutaanhan niin paljon myös huvin vuoksi. Niinpä se, joka vaikka juuri huvin vuoksi haluaa vakuuttua siitä, että niitä rahvaan keskuudessa todella lauletaan, voisi seurata minua yhtä hyvin nyt edessä olevalle matkalle kuin aikaisemmin tekemilleni ja sitäpaitsi halutessaan tulla Kajaanin markkinoille joskus, kun koko tupa on täynnä runonlaulajia, niin että tulee runsauden vuoksi neuvottomaksi sen suhteen, mitä pitäisi kirjoittaa (af Forselles 1911, 219).

Macphersonin nimeä ei lausuta, mutta se häivähtää huolen takana, joka erityisesti koskee yleisön lähes täydellistä tietämättömyyttä kansanrunojen elämästä. Tämä tietämättömyys yhtäältä ja Kalevalan kohdalla korkeiksi jännittyneet odotukset toisaalta – itse Lönnrotkin uumoili sille kansalliseepoksen asemaa – olivat se yhdistelmä, joka saattoi kääntää romanttisen eeposnäkemyksen varassa elävän yleisön jopa Lönnrotia vastaan. Ei ihme, jos Lönnrot tässä tilanteessa kaipasi ymmärtäjiä ja vastuun jakajia. Mutta näitä olikin yllättävän vaikea löytää.

Lönnrot jäi siis melko lailla yksin eikä pelkästään Kajaanin syrjäisyyden vuoksi. Romanttisen eeposteorian mukainen tie oli kuljettu loppuun, ja viimeisen ratkaisevan askeleen hän oli joutunut ottamaan itse luomalla Kalevalan juonirakenteen. Vallitsevan ajatustavan mukaan Kalevala olisi ollut epäaito, jos se olisi pohjautunut esimerkiksi proosamuotoisiin kansankertomuksiin eikä runoihin. Osaksi tästä syystä virolainen Kalevipoeg-eepos ei aikanaan herättänyt samanlaista ihastusta kuin Kalevala.

Tästä aitousvaatimuksesta selittyy pitkälti Lönnrotin työtapa: hän vältti miltei piinallisen tarkasti – tarkemmin kuin moni runonlaulaja, eeposrunoilijoista puhumattakaan – uusien säkeiden sepittämistä ja turvautui tilkkutäkkitekniikkaan, jossa vain olemassaolevista palasista saattoi luoda uutta. Se että Kalevalassa käytetyt säkeet olivat peräisin suullisessa perinteessä elävistä runoista, oli se 'aitouskynnys', jonka Lönnrot tietoisesti piti voimassa. Säemateriaalista tuli paitsi Kalevalan perusta myös psykologinen muuri,

joka suojasi enemmän tai vähemmän asiattomalta kritiikiltä. Ylimpänä tässä muurissa oli tiilikerta, jota voi nimittää laulajien vapaudeksi: Lönnrot katsoi voivansa sekä määritellä että sallia itselleen ne toimintasäännöt, joiden rajoissa kansanlaulajat tuottivat runojaan. Nuo säännöt koskivat variaatiota ja juonen rakennusta.

Lönnrot tarvitsi laulajan vapautta kuitenkin muuhun kuin kansanlaulajat. Siinä missä nämä varioivat runojaan yhä uusiin esitystilanteisiin sopiviksi suhteellisen suppean säe- ja juonirepertoaarin varassa, siinä Lönnrot lähti tavoittamaan aivan muita päämääriä, esimerkiksi edustavuutta: Kalevalan tuli kuvastella kertomarunoutta mahdollisimman kattavasti ja monipuolisesti. Selvin todiste tästä pyrkimyksestä on loitsujen ja häärunojen mukaanotto, jota Lönnrot perusteli etnografisella autenttisuudella (Borenius & Krohn 1895, 4), mutta se näyttäytyy miltei jokaisen Kalevalan runon palapeliä purettaessa. Lönnrotin »laikahtime laulajaksi» -kehaisu ei ollut suinkaan perusteeton: hänellä oli monin verroin suurempi repertoaari kuin kenelläkään laulajalla, vaikka sen hallinta jo edellytti muistiinpanoja eikä siten ollut pelkästään muistinvaraisen säilymisen sääntöjen alainen, puhumattakaan siitä, että hän olisi lapsuudestaan saakka sosiaalistunut tiettyyn suullista runoutta tuottavaan kulttuuriin. Myös hänen runomitan, 'mahdollisten säkeiden' ja juonenkuljetuksen vaihtoehtojen tajunsa oli ilmiömäinen, vaikka siinä epäilemättä eri runoalueiden väliset eroavuudet pyrkivät tasoittumaan.

Selvimmät erot Lönnrotin ja runonlaulajien välillä ovat paitsi repertoaarin laajuudessa, ennen muuta lavennustekniikassa ja runon tuottamisen päämäärissä. Eri runojen yhdistelyä loogiseksi seurannoksi esiintyi toki runonlaulajilla, ja vielä enemmän yksittäisten jaksojen lainailua runosta toiseen, mutta Lönnrot kasvatti nämä mahdollisuudet aivan uusiin mittoihin. Vähänkään pitempien jaksojen sommittelussa hän tarvitsi yhä lisää vapautta sijoittaa vierekkäin eri runoista peräisin olevia säkeitä. Kertomarunojen sisällön ja päähenkilöiden vaihtelu eri runonlaulajilla ja alueilla ikään kuin kutsui Lönnrotia ottamaan enemmän vastuuta omiin käsiinsä. Vanhan Kalevalan ilmestymiseen saakka hän vielä sitkeästi haki runonlaulajilta vihjeitä Kalevalan juonirakenteen muovaamiseen, mutta Kalevalan lopullista laitosta kootessaan hän ei sitä enää tehnyt. Matka Vanhasta Kalevalasta Uuteen on Lönnrotin kohdalla kertomusta asteittaisesta vapautumisesta romanttisen eeposteorian kahleista.

Entä vapautuivatko muut? August Ahlqvist totesi kerran, että Lönnrot oli ainoa, joka ei vapissut, kun puhuttiin Kalevalan alkuperästä (Ahlqvist 1884, 15). Kertomalla seikkaperäisesti keruukokemuksistaan ja työtavastaan Kalevala-prosessin eri vaiheissa hän tavallaan siirsi koko asian häntä ehkä viisaampien pohdittavaksi. Keskustelua Kalevalasta riitti, mutta Lönnrot ei tuntenut suurta tarvetta osallistua siihen.

Kirjeessään Louis Léouzon Le Ducille maaliskuussa 1851 Lönnrot vielä kerran palaa aitouskysymykseen. Hän kirjoittaa:

Sellainen Kalevalan runojen aitouteen kohdistuva

epäilys, joka eräässä vaiheessa sai kriitikot pohtimaan esimerkiksi Macphersonin Ossianin laulujen aitoutta, ei voi juuri syntyä kenenkään sellaisen mielessä, joka vähänkin tuntee olosuhteita. Epäilys koskisi silloin runonkerääjiä, osaksi sitä että he olisivat muuttaneet kansan keskuudesta löytyneitä alkuperäisiä runoja, osaksi sitä että he olisivat salanneet itse kokoonpanemiensa runojen alkuperän, tai sitten voitaisiin epäillä minun myöhemmin tehneen sellaista järjestäessäni niitä Kalevala-runoelmaksi. Että niin ei tapahtunut, siitä voi sitä haluava vielä vakuuttua rahvaan keskuudessa runojen muistiinpanoseuduilla, sillä kaikki se, mitä Kalevalasta löytyy, on oleva ennestään tunnettua yhdellä tai toisella seudulla, ja tämä tunnettuus palautuu perinteeseen eikä aiheudu jostain painetusta tai kirjoitetusta kirjasta, koska sellaisia ei ole olemassakaan noilla seuduilla, eikä niistä sitäpaitsi olisi mitään hyötyä Arkangelin ja Olonetsin kuvernementtien suomalaisten keskuudessa, jotka eivät osaa lukea ja jotka kuitenkin ovat runojen pääasiallisia säilyttäjiä. Asianlaita on todella niin, että kaikki Kalevalan aines ei ole pelkästään tuttua tuon alueen rahvaalle vaan voitaisiin Kalevalan runot vielä nykyisen sukupolven aikana uudestaan kerätä, jos joku haluaisi käyttää siihen usean vuoden vaeltelun ja oleskelun kansan parissa. Myös samaisten runojen moninaiset muistiinmerkityt toisinnot, jotka osaksi ovat Kirjallisuuden Seurassa Helsingissä mutta pääosalta vielä minun hallussani, voidaan mainita runojen aitouden todisteena, sillä väärentäjä ei varmaankaan olisi välittänyt runoilla kymmentä, kahtakymmentä ja usein vielä useampaakin sellaista toisintoa. Toimitustyöni aikana minulla oli sellainen toisintojen runsaus, että moni runo miltei alusta loppuun olisi voitu varustaa kahdella tai useammalla rinnakkaistekstillä, jotka sisällöltään olisivat olleet samanlaisia mutta sanoiltaan ja ilmaisuiltaan niin eriäviä, että tuskin muut kuin nimet olisivat niille yhteisiä (af Forselles 1911, 521).

Tämä lausunto on Lönnrotin lopullinen kanta Kalevalan aitouskysymykseen. Se on profeetallinen sikäli, että tuo mahdollinen uudestaankeruu todella vielä tarvittiin tilanteessa, jossa Kalevalan lähdeainekset eivät olleet yhtä helposti saatavilla kuin nykyään. Aitouden koetinkivi on Lönnrotin mukaan elävissä kansanrunoissa: niin kauan kuin Kalevalan ainekset löytyvät niistä, on viittailu Macphersoniin vailla pohjaa. Maininta »Kalevalan runojen» uudestaan keräämisestä voi tietenkin tässä tarkoittaa vain Kalevalassa esiintyviä runoteemoja, ei niiden kirjallista muotoa, mikä on sopusoinnussa sen Lönnrotin näkemyksen kanssa, että aitoutta on arvioitava nimenomaan elävän runoperinteen näkökulmasta.

Tärkeää on havaita, ettei Lönnrot puhu runojen samuudesta tekstuurin vaan tekstin tasolla. Toisintojen runsaus oikeuttaa kahteen johtopäätökseen. Ensiksikään mikään tekstuuri ei välttämättä ole alkuperäinen tai erityisen vanhaa kantaa edustava: toisintojen sanamuodot kuvastavat runojen suhteellisen myöhäisiä kehitysvaiheita. Toiseksi: koska normatiivista tekstuuria ei löydy, runojen samuudesta on puhuttava juonirakenteen ja sisällön, siis tekstin, eikä kielen ja tyylikeinojen eli tekstuurin tasolla. Vain tältä kannalta voidaan samastaa kaksi toisintoa, joille ei ole yhteistä tekstuuria juuri muussa kuin nimistössä. Vain tältä kannalta voi pitää paikkansa Lönnrotin väite, ettei hän muuttanut alkuperäisiä runoja.

»Itse loime loihtijaksi, laikahtime laulajaksi» -ohjelma ei siten merkinnyt pidäkkeetöntä sepityksen vapautta vaan välttämätöntä valintaa tilanteessa, jossa toisintojen ennennäkemätön runsaus lopullisesti tuhosi aja-

tuksen yhdestä ja ainoasta oikeasta muodosta. Kannattaa lukea Lönnrotin Anmärkningar till den nya Kalevala upplagan. Siinä nähdään kansanrunon elämä loputtomana vaihteluna, jonka vasta kirjoitus, muistiinpano jähmettää. Tämä runon elämä on primaaria, ja vasta sen jatkoksi ilmestyy eepoksen toimittaja. Lönnrot ei epäröi rinnastaa itseään antiikin homeeristen laulujen toimittajaan ja yhdistäjään, jollainen hänen näkemyksensä mukaan on tarvittu aina, kun on lähdetty etenemään erillisistä ja eri-ikäisistä runoista kohti laajempaa kokonaisuutta, eeposta. Kauaksi ei jää johtopäätös: eepos on lopultakin kirjakulttuurin osa, vain siinä mahdollinen.

Teorioiden ylivalta

Lönnrot ja hänen yleisönsä elivät romantiikan alkuperäisen eeposteorian ehdoin, johon wolfilainen lauluteoria toi tärkeän väljennyksen. Romantiikan näkemyksen mukaisesti oli Kalevalakin tuotettava ja vastaanotettava. Kukaan ei tohtinut asettaa kyseenalaiseksi tuon eeposkäsityksen realistisuutta, tai edes avoimesti keskustella siinä piilevistä ristiriitaisuuksista. Monelta ongelmat jäivät tiedostamatta valmiin ajatusmallin ikeessä. Tässä mielessä voi puhua tyrannisoivasta eeposteoriasta, ja tuo tyrannia näyttää jatkuvan meidän päivinämme. Se hankaloittaa jopa eeposten vertailevaa tutkimusta luomalla määräsuuntaisia odotuksia, aivan kuin kaikkien eeposten mittari olisi romantiikan käsitys eepoksesta. Niinpä keskustelussa esiintyy aika ajoin selvää traumaattisuutta, esimerkiksi tutkijoita, jotka enemmittä analyyseitta leimaavat vaikkapa Kalevalan väärennökseksi. Voisi kysyä: väärennökseksi mistä? Tällaiset tutkijat ilmeisesti mieluummin yhä sitoutuvat romanttiseen eeposkäsitykseen kuin syventyvät pohtimaan kysymystä, millä tavoin maailman erilaiset kansanrunoeepokset ovat todellisuudessa syntyneet.

Toinen vertailevaa eepostutkimusta hallitseva, joskus myös jarruttava tekijä on Homeros-tutkimus. Sen kulloinenkin tila tarjoaa kriteerit aivan muunlaatuistenkin eeposten arviointiin. Iliaan ja Odysseian tutkimus on viime vuosina paljon kokeillut Milman Parryn ja Albert Lordin viitoittamaa suullisen komposition teoriaa. Se ei välttämättä ole kovin kaukana Lönnrotin kansanrunojen elämää ja esitystä koskevista huomioista. Sen mukaan vaihtelun ja improvisaation osuus on laulujen suullisessa tuottamisessa huomattavan suuri. Teoriaa ovat pohjustaneet tässä, kuten Lönnrotinkin kohdalla, empiiriset kenttähavainnot, joilla Homerosta koskevia hypoteeseja on testattu. Eteläslaavilaiset runonlaulajat ovat vaikuttaneet Homeros-tutkimukseen selvästi enemmän kuin karjalaiset. Heidän hallitsemansa monituhantiset säejaksot ovat ohjanneet huomion suullisen kulttuurin piirissä elävän ihmisen kykyyn 'muistaa' hyvinkin laajoja kokonaisuuksia, komponoida niitä nimitysten, fraasien, formuloiden, juonikaavojen jne. avulla yhä uudestaan. Homeros-tutkimuksessa tämä on merkinnyt »suuren laulajan» paluuta: Ilias ja Odysseia ovatkin sanelun, eivät toimittamisen tulos. Runojen yhdistely laajemmaksi

eeposkokonaisuudeksi tapahtui jo suullisessa perinteessä jonkun nerokkaan laulajan määrätietoisen työn tuloksena. Iliaksen suullisen sepitys- ja säilymisprosessin arvellaan kestäneen lähes 200 vuotta aikana, jolloin kirjoitustaito vähitellen yleistyi kreikkalaisten keskuudessa. Miten pian syntymisensä jälkeen Ilias sai sen kirjallisen asun, jossa se on meille säilynyt, on epäselvää. Päätelmät ovat arvailuja, koska Iliaasta ja Odysseiasta riippumatonta rinnakkaista, suullista runotraditiota ei ole säilynyt.

Kysymys Kalevalan rinnastamisesta Homeroksen eepoksiin jää sikäli epätasapainoiseksi, että jokin uusi tutkimussuunta voi tulevaisuudessa vielä mullistaa Iliaksen ja Odysseian syntytapaa koskevat käsitykset, kun taas Kalevalan kohdalla massiivinen lähdeaineisto estää mullistuksen mutta avaa samalla ainutlaatuisen mahdollisuuden tunkeutua todella syvälle eepoksen tuottajan työtapaan. Molemmat tullaan ilmeisesti aina luokittelemaan kansanrunoeepoksiksi, koska niiden pohjana on suullinen runoperinne, mutta siinä missä Lönnrotin Kalevala on selkeästi kirjallista tietä syntynyt ja lähes yksinomaisesti vain kirjallista tietä vaikuttanut eepos, siinä Homeroksen tutkijat voivat jäädä arvailemaan suullisten eeposversioiden tilaa silloin, kun eepoksen kirjallinen vaihe alkaa. Paradoksaalia kyllä, tilanne tasapainottuisi, jos Lönnrotin lähteet olisivat kadonneet ja koko Suomen ja Karjalan suullinen kansanrunous kuollut ennen muistiin merkitsemistään. Silloin Kalevalaa tutkittaisiin samoin ehdoin kuin Homeroksen eepoksia.

Tulkinnan kiikkulauta

Onko Kalevala ensisijaisesti historiallinen vai myytillinen eepos? Tämä kysymys poltti lukijoiden ja tutkijoiden mieltä Kalevala-prosessin alusta alkaen. Neljän vuosikymmenen ajan vastausta haettiin itse Kalevalasta, kunnes 1870-luvun jälkipuoliskolla syntyi tieteellinen kansanrunoudentutkimus, joka ensi töikseen vaati tutkijoita unohtamaan Kalevalan ja syventymään alkuperäisiin runomuistiinpanoihin. Kysymys sai siten muodon: sisältävätkö Kalevalan perusaineistona käytettyjen kansanrunojen tapahtumat ja henkilöhahmot piirteitä, jotka yhdistäisivät ne muuta kautta hankittuun historialliseen tietoon, vai onko runot nähtävä ensisijaisesti muinaisen myytillisen maailmankuvan heijastumina? Ongelma siirrettiin tavallaan Kalevalan ulkopuolelle, koskemaan suomalaista kansanrunoutta yleensä, siis alueelle, jolla keskustelua oli käyty jo ennen Kalevalaa, esimerkiksi 1700-luvulla Jusleniuksen ja Porthanin aikana. Jo Kustaa II Adolfin keruukehotuksessa voi havaita sekä historiallisen että mytologisen aineksen läsnäolon, vaikka edellinen selvästi dominoikin, ja Mikael Agricolan jumalainluettelon tulkintamalli on ymmärrettävistä syistä puhtaasti mytologinen. Toisin sanoen: tulkintaa on ollut yhtä kauan kuin kansanrunouden keruuta ja tutkimusta. Tulkinnan ongelmalla taas on läheinen yhteys sekä autenttisuuden että kulttuuri-identiteetin problematiikkaan.

Painopisteen siirrolla alkuperäisten kansanrunojen suuntaan oli etunsa mutta myös haittansa. Oli tietenkin järkevää analysoida

ainutlaatuisen runsasta eepoksen lähdeaineistoa ja perustaa suomalaisen kansanrunouden luonnetta koskevat päätelmät siihen. Mutta samalla Kalevalasta tuli kansanrunoudentutkimukselle pelkkä kyltti, jolla oli enemmän kulttuuripoliittista kuin tieteellistä merkitystä, ja sen lähdehistoriallinen tutkimus alkoi jäädä varsin harvojen tutkijoiden varaan liukuen samalla kirjallisuudentutkimuksen ja esteettisten arviointien suuntaan. Niinpä esimerkiksi Kalevalan tutkimuksen vaikutus kansainväliseen eepostutkimukseen jäi paljon miedommaksi kuin olisi ollut mahdollista. Samoin Kalevalan vastaanoton tutkimus ei saanut ansaitsemaansa painoa tilanteessa, jossa Kalevala nähtiin sekundaariksi, vaikka se kansanrunouden reseption ja kansalliskirjallisuuden näkökulmasta tosiasiassa oli primaari tutkimuskohde. Useistakin syistä Kalevala-keskusteluun tarttui harrastelijamaisuuden leima.

Elias Lönnrotin oma näkemys Kalevalan tulkinnasta ja lähdearvosta on sekin päässyt vasta Väinö Kaukosen ansiosta perusraivauksen asteelle. Edellä on jo viitattu näkemyksen historiallisuuteen, joka epäilemättä vahvistumistaan vahvistui Kalevala-prosessin loppua kohden, mutta on viitattu myös mytologisen sanakirjan malliin: Hesiodos ja Edda väikkyivät Lönnrotin mielessä. Hän näyttääkin horjuneen historiallisen ja myytillisen tulkinnan välillä valitessaan Vanhan Kalevalan aliotsikkoa. »Kalevala taikka Vanhoja Karjalan Runoja Suomen kansan muinosista ajoista» viittaa epäilemättä historiaan, mutta yksi Lönnrotin harkitsemista nimivaihtoehdoista oli »Suomen Mythologia vanhoilla runoilla toimitettu» (Kaukonen 1979, 53). Osasyynä tähän horjuntaan on voinut olla se, että Kantele-vihkojen toimitusvaiheessa Lönnrotilla oli tekeillä käsikirjoitus »Tillökningar till Gananders Finska Mythologie» ja suunnitteilla Gananderin Mythologian uusi täydennetty painos (ibid., 37), mutta huomioon kannattaa ottaa sekin, etteivät historia ja mytologia Lönnrotin ja hänen aikansa kategorioina merkinneet aivan samaa kuin meidän vuosisatamme tutkijoiden käsitteistössä.

Kalevalan ja kansanrunojen tulkinnan oppihistoriallinen profiili muistuttaa kiikkulautaa, jossa komponentit historia ja mytologia ovat aina läsnä, mutta toinen painaa tietyllä hetkellä enemmän kuin toinen (vrt. Honko 1985, 48–53). Tiettyä säännönmukaisuutta näyttää löytyvän siitä, että historialliseen tulkintaan turvaudutaan mieluusti aikoina, jolloin tarve korostaa kansallista identiteettiä on voimakas tai vallitsee kansallinen ahdinkotila, identiteettikriisi. Nationalismi sekä terävöittää että kaventaa näkökulmaa eikä tee oikeutta folkloren kansainvälisyydelle. Lineaariseen ajankäsitykseen pohjautuvassa historiallisessa paradigmassa kiinnostaa erityisesti kehityshistoriallinen variantti, jonka mukaan kansanrunot kuvastavat tiettyjä yhteiskunta- ja talouskehityksen vaiheita. Mytologinen tulkinta sijoittuu luontevasti rauhallisempiin, mutta tutkimuksen kannalta usein dynaamisiin vaiheisiin, ja sen yhteydessä perinteen kansainväliset ja yleisinhimilliset ainekset korostuvat selvästi.

Tästä näkökulmasta tarkastellen historiallinen tulkinta on voitolla Jusleniuksen, Lönnrotin, vanhan Kaarle Krohnin ja nuoren

Martti Haavion kohdalla, myytillinen tulkinta taas Porthanin ja hänen oppilaittensa, Julius Krohnin, nuoren Kaarle Krohnin, varttuneen Martti Haavion ja hänen oppilaittensa kohdalla. Kriisikausia olisivat tämän mukaan 1600- ja 1700-lukujen vaihde, 1800-luvun alkukymmenet, 1910-luku ja 1930-luku. Tieteen ekspansiota ja kansainvälistymistä enteilevä mytologinen paradigma taas sijoittuisi 1700-luvun jälkipuoliskolle, 1800-luvun loppukymmenille ja 1950-luvun jälkeiseen aikaan. Katetta tälle asetelmalle löytyykin valtakunnan ja kansanrunoudentutkimuksen historiasta riittävästi. Silti jokaiselta kaudelta löytyy *rara avis*, huomattava vastavirtaankulkija tyyppiä E. N. Setälä 1930-luvulla ja Matti Klinge 1980-luvulla. William A. Wilsonin hellimä ajatus, että nationalismi ja politiikka on ohjannut suomalaisten tutkijoiden päätelmiä enemmän kuin viileä, tieteellinen harkinta, olisi paljon uskottavampi, ellei sitä sovellettaisi samalla painokkuudella sellaisiinkin aikakausiin, jolloin tieteen sisäinen kehitys on ollut voimakkain suuntaava tekijä. Paitsi aikakausien, myös tutkijoiden ja koulukuntien vastakohtaisuudet on syytä muistaa: niistä selittynee, miksi haaveellinen patriootti Kaarle Krohn ja vahva kansallispoliitikko E. N. Setälä joutuivat eri puolille paradigma-aitaa (vrt. Honko 1979, 148–149).

Lönnrotin historiallinen visio

Turun romantikot ja ylioppilaspoliitikot, autonomisen Suomen identiteettiä rakentamaan lähteneet edelläkävijät olivat herättäneet ajatuksia kansanrunoudesta kansakunnan varhaishistorian ja luonnonvaraisen kirjallisuuden aarreaittana. Tämä tieteenulkoinen tekijä tuskin saattoi olla vaikuttamatta nuoreen Elias Lönnrotiin, mutta huomattava oli myös tieteellisen opettajan, Reinhold von Beckerin, ohjaava vaikutus. Suoranaisen esikuvan tarjosi von Beckerin tulkintakoe runojen Väinämöisestä; hän päätyi tekemään tästä historiallisen merkkimiehen, jopa kuninkaan. On selvittämättä, kävivätkö von Beckerin mielessä kenties erilaiset vanhoista historiateoksista kuten Saxo Grammaticuksesta tutut hallitsijoiden sukupuut, joissa genealogia vietiin aina jumaliin ja myyttihenkilöihin saakka. Joka tapauksessa Lönnrotin jatkaessa väitöskirjassaan von Beckerin tulkintakoetta hänen ohjenuorakseen alkoi vähin erin hahmottua muinaishistoriallinen näky aikakaudesta, jolloin Väinämöinen oli elänyt ja vaikuttanut kansansa kohtaloon. Myöhemmin tuo näky jatkuvasti täydentyi ja täsmentyi: Lönnrot opiskeli Homerosta ja antiikin historiaa, keräsi tieteellistä tietoa suomalaisten muinaisuudesta ja tunnusteli runonlaulajien historiallisuuden tajua. Tämä viimeksi mainittu 'etnohistoria' oli jo kokonaan runouden varassa oleva laji eikä varsinkaan romantiikan näkökulmasta mikään halveksittava lähde.

Lönnrotin visio Suomen kansan alkuajoista oli astetta kristillisempi ja euhemeristisempi kuin se runous, josta se nousi: eepoksen kokoaja uskoi muinaissuomalaisten uskonnossa olleen yksijumalaisuuden piirteitä, vaikka monet haltijaolennot vielä kan-

soittivatkin niittyjä ja metsiä; varsin usein oli historiallisen henkilön muistoon liittynyt jälkipolvien mielissä jumalolennon piirteitä, näin esimerkiksi Väinämöisen ja Ilmarisen kohdalla. Hakiessaan visiolleen aikaa ja paikkaa Lönnrot päätyi sijoittamaan runoissa kerrotut tapahtumat yli tuhannen vuoden taakse Vienanmeren eteläpuolelle (Kaukonen 1979, 92–98), Suomen suvun muuttoreitin varteen. Hallitsijagenealogioiden kaikua voi kuulla Lönnrotin pohdiskeluissa Kalevasta, eräänlaisesta kantaisästä, josta polveutuivat Väinämöinen, Ilmarinen ja Lemminkäinen (ibid., 82). Varsin hypoteettinen oli myös Louhi, Pohjan kansan naispuolinen päällikkö, jonka heimoa oli Joukahainen. Näille genealogioille ei runoista itse asiassa ollut saatavissa minkäänlaisia todisteita, mutta Lönnrot tarvitsi niitä Kalevalan juonirakenteen hahmottelussa (Honko 1984, 34).

Tätä fiktiivistä, kvasihistoriallista muinaisnäkyä osaksi tieteellisesti, osaksi runollisesti hahmottaessaan Lönnrot lopulta eläytyi Kalevalan maailmaan täydellisemmin kuin osaamme kuvitella. Tiedemiehenä hän halusi ottaa huomioon kaikki tutkimustulokset, joilla saattoi valaista suomalaisten menneisyyttä, eeposrunoilijana hän kuunteli menneisyyden ääntä sellaisena kuin sen toivat hänen ulottuvilleen runonlaulajat, muinaisuudesta saapuneiden runoviestien ensimmäiset vastaanottajat. Heilläkin oli omat runoihin perustuvat historiakuvansa, joskin vaihtelevat ja epäsystemaattiset. Tässä runojen kuuntelussa Lönnrot eteni niin pitkälle, että Kalevalan muinaisaika näyttäytyi hänelle eräänä historian vaiheena, josta Kalevala oli todistuskappale. Tältä kannalta on ehkä ymmärrettävissä se hämmästyttävä seikka, että Lönnrot aika ajoin puhuu Kalevalasta tieteellisen tutkimuksen lähteenä, joka valaisee entisaikojen yhteiskuntaelämää. Hän selvästikin mitoitti oman osuutensa pienemmäksi ja Kalevalan historiallisen tai etnografisen lähdearvon suuremmaksi kuin olisi ollut aiheellista. Myös Outi Lehtipuro on äskettäin kiinnittänyt huomiota samaan seikkaan:

> Ei voi olla hämmästymättä sitä, kuinka konkreettisen vision Lönnrot oli 1840-luvulle tultaessa mieleensä luonut Kalevalan maailmasta. Hän pohdiskeli eepokseen sijoittamiensa keskuspaikkojen Pohjolan ja Kalevalan maantieteellisiä suhteita, henkilöiden luonteenominaisuuksia ja joidenkin runojen »kuulumista» Kalevalan runoihin aivan kuin olisi unohtanut oman osuutensa tuon muinaismaailman tekijänä (Lehtipuro 1985, 26).

Esimerkiksi Kalevalan lyhennetyn laitoksen suppeista kommentaareista löytää Lönnrotin etnografisia ja muinaishistoriallisia päätelmiä. Niinpä hän selittää paikannimet Häme ja Kemi (Lönnrot 1862, runo 20:15–16) ynnä Neva (ibid., 47:83) »kulkunimiksi», »jotka seurasivat Suomalaisia siirtomatkoillansa nykyisille asunnoilleen. Niitä siis ei voi päättää nykyisiksi saman nimisiksi paikoiksi» (ibid., 362, vrt. 388). Nimestä Lappi hän sanoo, että sillä »silloin ymmärrettiin rajakansoja yleisesti», kun taas nimi Turja »lienee Jäämeren rannoilla Skandinavilaista kansaa tarkoittanut» (ibid., 12:65–66). Lönnrotin muinaishistoriallinen näky pakotti hänet irrottamaan tutut paikannimet nykytarkoitteistaan ja muinaistamaan ne kulkunimihy-

poteesin avulla. Pohjolan ja Kalevalan suhteita hän pyrki valaisemaan myös meteorologisesti: »Kun kylmät pohjoistuulet tulivat Pohjolasta päin, niin siitä Pohjolaa nimitettiin kylmäksi kyläksi, jos ei muuten olisikaan ilma siellä erittäin kylmempi ollut kuin Kalevalassaki» (ibid., 383–384). »Kylmän kylän» konkretisaatio ällistyttää, sillä täytyihän Lönnrotin tuntea se monesta yhteydestä nimenomaan tuonelaan liittyvänä kuvana.

Kaikki eivät suinkaan hyväksyneet Lönnrotin muinaishistoriallista Kalevala-tulkintaa – mm. Snellman epäili sitä (Sarajas 1984, 38) ja Jakob Grimm ehdotti sen sijalle myytillistä tulkintaa (Grimm 1845). Auktoriteetit yhtä vähän kuin läheinen ystävä Fabian Collan, joka vuonna 1838 esitti Väinämöisen ja Ilmarisen olleen alkuaan jumalolentoja (Kaukonen 1979, 95, 176–177), eivät kuitenkaan saaneet Lönnrotia muuttamaan kantaansa. Yksityiskohdissa hän oli valmis joustamaan, mutta ei perusnäkemyksessä.

Lönnrotin allegoriat

Useimpien Lönnrotin aikalaisten ja Kalevalan tulkitsijoiden äänenpainoja voidaan melko pitkälle ymmärtää, kun muistetaan se helppous, jolla arvovaltaisimmat ja kriittisimmätkin tutkijat M. A. Castrénista August Ahlqvistiin turvautuivat romantiikan inspiroimaan oletukseen, että Kalevalan taustalla todella saattoi piillä muinainen, säilyneitä runosikermiä eli »vähäis-epoksia» (Ahlqvist) huomattavasti laajempi alkuperäiseepos. Mutta Elias Lönnrot, Kalevalan sepittäjä, ei voi olla heidän kanssaan samassa asemassa. Siksi meitä hämmästyttää hänen Kalevalan ulkopuolisen tulkitsijan roolinsa, hänen arvailevat äänenpainonsa, kun hänen itse asiassa pitäisi tietää. Mihin perustuu siis Kalevalan autonomia, tutkimusobjektin ja yhä uusia tiedon syvyyksiä paljastavan lähteen luonne juuri Lönnrotin kohdalla? Hämmästyttävä on myös tuon tulkitsijan roolin vahvistuminen Kalevala-prosessin loppua kohti, siis samaan aikaan, kun tietoisuus omasta eeposrunoilijan vastuusta kasvoi ja selkiytyi. Kalevala säilytti arvoituksellisuutensa myös ja nimenomaan Elias Lönnrotin silmissä loppuun asti.

Tässä tulee näkyviin perusero kansanrunoeeposten ja puhtaasti kirjallisten eeposten välillä. Edellisten luojat eivät ole aineksensa herroja samassa määrin kuin jälkimmäiset: he puhuvat »suulla suuremmalla», tässä tapauksessa vahvan runoperinteen suulla. Tuo perinne sisälsi aineksia, joiden merkitys ei kaikilta osin ollut yksiselitteisen selvä ja jotka sen vuoksi suorastaan provosoivat uusia tulkintoja. Elias Lönnrotin kädet olivat sidotut: hänen oli tultava toimeen olemassaolevalla säemateriaalilla. Pyrkiessään edustavuuteen hän ei voinut karsia mielin määrin vaikeaselkoisia aineksia. Niinpä runoihin jäi jatkuvasti arvoituksia, niin laulajille kuin laajan eepoksen sommittelijalle. Saman teeman lukuisat variaatiot eivät pelkästään hämmentäneet sanomaa, ne pikemminkin loivat reunaehdot tulkinnalle. Teeman määrittely ei onnistunut lukemalla sanasanaisesti yhtä toisintoa vaan tulkitsemalla samanaikaisesti monia. Niinpä monet Lönnrotin Kale-

valan ilmestymisen jälkeen esittämät arvelut voidaan nähdä suoranaisena jatkona niille pohdiskeluille, joita hän mielessään kävi aineksia kerätessään ja eeposta sommitellessaan. Kaikesta paloittelusta ja uudestaanjärjestämisestä huolimatta muinaisuuden runoviestit säilyttivät autonomiansa Elias Lönnrotin silmissä. Hahmottamansa autenttisuuskynnyksen vuoksi hän oli aineistonsa armoilla jopa enemmän kuin joku laajan suullisen eepoksen sepittäjä-laulaja jossain elävässä runokulttuurissa. Palapeli ei vain ratkaissut ongelmia vaan myös loi niitä. Tätä oivaltamaton lukija saattaa Lönnrotin seurassa tuntea joutuvansa näennäisongelmien pariin.

Olisi väärin Lönnrotia kohtaan luonnehtia hänen tulkintojaan yksinomaan historiallisiksi. Niihin mahtuu paljon muutakin, esimerkiksi pohdintaa siitä, miksi Kullervo-episodi oli välttämätön edellytys sammonryöstöretken toteutumiselle (Lönnrot 1862, 381) tai miksi Väinämöinen ei voinut tehdä uutta kannelta yhtä vähän kuin Ilmarinen uutta sampoa. (»Erinomaisia mahtitöitä ihminen ei voinut uudistellen tehdä.» Ibid., 384.) Lemminkäisen kerskaukselle hänen tultuaan osoitetuksi ovensuupaikalle Pohjolan tuvassa, »eip' ennen minun isoni seisonut sijalla sillä», Lönnrot osoittaa esikuvan: »Homeironki urot kerskaavat isistänsä, eivätkä tahtoneet heitä kehnommat olla» (ibid., 371). Lisäksi Lönnrotilla oli selvää viehtymystä allegorisiin selityksiin. Vaikuttavin näistä koskee sampoa: »joutsenen kynän nenä», »maholehmän maitonen», »yhen uuhen villanen», »yhen otrasen jyvä» osoittautuvat yhteiskuntakehityksen ja elinkeinojen symboleiksi (ibid., 349), ja tulkinta toistuu sammon taonnan yhteydessä, jossa tulesta tunkeva jousi on »metsästystilan eduskuva», punapursi »kalastaja-elon eduskuva», hieho »karjastaja-elon eduskuva» ja aura »maanviljelyksen eduskuva» (ibid., 353). Ihmiskunnan kulttuurikehityksen tiivistäminen kuvasarjaksi, jonka komponentit yhtyvät sammossa ja tuntuvat ennakoivan teollisen yhteiskunnan läpimurtoa, on allegoria, joka tehoaa vielä tänäänkin. Lönnrot tuskin tunsi Morgania eikä tiennyt tulkintansa osuneen yksiin kulttuuriantropologisen kehitysvaiheteorian kanssa.

Oman ryhmänsä muodostavat kansallishenkiset allegoriat. Niinpä se seikka, että Väinämöinen sai kanteleen kielet itkevän neitosen hiuksista, saa selityksen: »Siitä se Suomen laulanto tuliki ilon- ja surunsekaisen laatunsa saamaan» (ibid., 386). Kalevalan viimeinen runo, tunnetusti Lönnrotin käsialaa, kasvaa kansakunnan ja erityisesti suomenkielisen laulun puolustukseksi: laulajan äiti on kuollut (= »aika, joka synnytti ja kasvatti Suomen laulun, ei ole enää jälillä»), laulajan kuulijoina ovat metsän puut (= »vieraskielinen vallasväki, joka yhtä paljon kun puut korvessa suosii lauluani»), hän jäi pienenä emosta (= »tulin varhain vieraan esivallan alle»), joutui »tuulipuolelle tupoa» (= »kylmille, pohjoisille maan rajoille»), jossa »ken se kieltäni kirosi, kenpä ääntä ärjähteli» (= »yksi tuskastuu suomalaisiin sanoihini, toinen yksi-ääniseen nuottiini») ja jossa laulajan oli »pakko vääntää alinomaa työssä kiinni» niin, ettei voinut vallasväen tavoin käydä »etäämpänä oppia hakemassa»

(ibid., 392).

Väinämöisen poislähtöön liittyvä lupaus palata vielä kerran näytti Kalevalan lyhennettyä laitosta 1860-luvun kynnyksellä laativan Lönnrotin silmissä juuri käyneen toteen: »Suomen nykyiset kansalliset ja kielelliset riennot näitä Väinämöisen ennustus-sanoja par'aikaa ovat toteumaan saattaneet» (ibid., 391). Muinaisuudesta saapuva runoviesti ja historiallinen tilanne olivat kohdanneet toisensa.

Historiallisen ja etnografisen tulkinnan vaikeudet

Elias Lönnrotista lähtevä tulkinnan traditio siirtyi 1800-luvun loppupuolella mm. kouluopetukseen, ja se on sävyttänyt Kalevalaa popularisoivaa keskustelua näihin päiviin asti. Julius Krohnin perustaman kansanrunoustieteen hieman epäkiitolliseksi tehtäväksi tuli lähdekritiikin korostaminen. Folkloristien puhe Kalevalasta onkin ollut pitkään Skyllan ja Kharybdiksen välissä luovimista: toisaalla Lönnrotin työn väheksyntää tai Kalevalan perinnön hukkaamista pelkäävät patriootit, toisaalla tutkijoita kaksinaamaisuudesta tai vaikenemisesta syyttelevät kriitikot K. B. Wiklundista William A. Wilsoniin.

Harva historiallista tulkintatapaa yrittänyt oppinut ja vielä harvempi harrastelija jaksaa paneutua tarjolla olevaan kansanrunoaineistoon niin systemaattisesti, että tieteellisyyden vaatimus täyttyy. Käy helposti samoin kuin sammon tulkinnan kohdalla; uusia hypoteeseja kumpuaa esiin jatkuvasti, mutta niitä ei jakseta suhteuttaa kaikkeen tarjolla olevaan todistusaineistoon. Keskiajan ja sitä varhempien kausien kohdalla dokumentteja on niin harvassa, että tutkijan mielikuvitus saa kirmata vapaasti.

Folkloristin ei ehkä tarvitsekaan ottaa kantaa teorioihin, joiden lähtökohdat ja todistelut ovat lopulta pääosalta tai kokonaan runo- ja perinneaineiston ulkopuolella. Mutta silloin kun tähän aineistoon vedotaan, on lähdekriittinen sana paikallaan. Martti Haavion teos Väinämöinen (1950) on esimerkki lähdekritiikin mahdollisuuksista tutkimustilanteessa, jossa todistusaineisto on lähes kokonaan folkloristinen mutta jossa kulttuurihistoriallisesta viitekehyksestä ei silti luovuta. »Jumala vaiko ihminen?» on ensimmäisen luvun otsikko, joka avaa näkökulman monia tutkijapolvia työllistäneeseen keskusteluun. Teosta sulkiessaan lukija tajuaa yksiviivaisen joko—tai -asetelman mahdottomuuden: runot tuntevat ainakin kaksi Väinämöistä, šamaanin ja kulttuuriheeroksen, joiden hahmoihin on kerrostunut varhaiskantaisten uskomusjärjestelmien ja kansainvälisten myyttien ja legendojen motiivistoa. Varsinaista historiallista ydintä, esimerkiksi jotakuta vuosisatojen takaista šamaani-tietäjää, ei runoista enää voi tavoittaa, vaikka ajatus yhden tai useamman historiallisen tietäjähahmon vaikutuksesta Väinämöisrunoston koostumukseen tai muiden nimissä esiintyvään šamaanirunouteen ei olekaan täysin mahdoton. Sen sijaan runoista voidaan lukea kerroksekas myytillinen maailmankuva, joka säilyttää muistoja eri kulttuurikau-

silta ja erilaisista perinnekonteksteista.

Lähdekritiikin on pakko romahduttaa Lönnrotin hellimä ajatus Kalevalasta ainakin suuntaa antavana suomalaisen varhaishistorian lähteenä. Mutta heti on lisättävä: Lönnrotin Kalevalassa ilmentyvä yhteiskunnallis-historiallinen visio säilyttää silti kulttuurihistoriallisen kiintoisuutensa, ei vähiten oman aikansa yrityksenä nähdä historiaa runojen lävitse tavalla, joka ei voinut olla vaikuttamatta kansakunnan käsitykseen omasta itsestään. Ehkäpä juuri Kalevalan kautta suomalaisten historiantajuun pirahti annos 'etnohistoriaa', perinteestä käsin orientoituvan ihmisen maailmankuvaa, joka henkii myös kielestä ja taiteesta niin monin tavoin. Tämä on jotakin muuta ja tärkeämpää kuin ilmeisesti epäonnistumaan tuomitut yritykset kytkeä Väinämöinen, Ilmarinen, Lemminkäinen ja Joukahainen johonkuhun historialliseen henkilöön, tai edes johonkin täsmällisesti määriteltyyn aikaan tai paikkaan. Näiden henkilöhahmojen kerroksekkuus ja osittain myös alueittaiset erot niiden kehittelyssä tekevät historiallisen rekonstruktion tässä suhteessa mahdottomaksi. Lineaarinen faktojen historia toimii huonosti runoepiikassamme, jossa kiistattomasti historiallisten runojen kuten Elinan surman, Kaarle herttuan runon ja Piispa Henrikin surmavirren kaltaisten tuotteiden osuus on todella vähäinen. Jostain syystä historialliset aiheet eivät ole koskaan nauttineet samaa suosiota kuin myytilliset ja ontologiset. Niinpä meiltä puuttuu esimerkiksi hallitsijagenealogia, jossa valtakunnan kuninkaat lueteltaisiin alkaen myytillisistä sankareista ja päätyen historiallisiin hallitsijoihin. Tätä puutetta Lönnrot ja hänen aikalaisensa yrittivät korjailla oksastamalla Väinämöistä ja Ilmarista milloin Kaleva-kuninkaan, milloin Ukko-ylijumalan sukuun.

Kysymys Kalevalan ja kansanrunojen etnografisesta luotettavuudesta on hieman mutkikkaampi. Kysymys on siitä, kuvastavatko eepoksessa ja runoissa esiintyvät tavat ja käyttäytymiset, työkalut ja tarve-esineet, kulkuvälineet ja aseet jne. jonkin seudun tai aikakauden reaalikulttuuria. Tässäkin folkloristisen lähdekritiikin on pakko hillitä optimismia. Kalevalan kohdalla aiheuttaa varauksia Lönnrotin työtapa: yhdistellessään eri laulajien ja seutujen runoja hän etääntyi niistä reaalikulttuureista, joissa runot olivat eläneet, ja joutui noudattelemaan vaistoaan ja muinaishistoriallista näkyään. Tavallaan hän loi uuden autenttisuuden, jonka katteena oli viime kädessä hänen käsityksensä kalevalaisesta yhteiskunnasta kansakunnan historian esiasteena. Etnografisesti tulos oli kuitenkin tilkkutäkki, jonka värikkäät palaset saattavat hetkittäin vastata jonkin olemassa olevan kansankulttuurin piirrettä mutta vain palasina, ei koskaan vaativampina kokonaisuuksina. Myös Lönnrotin tulkinnat koskivat usein juuri yksityiskohtia. Niinpä Väinämöisen ja Ilmarisen nuotanvalmistuksen säkeitä »nuotan niinisen kutovi, katajaisen kalkuttavi, sen painoi pajuvesillä, raian kuorilla rakenti» (Lönnrot 1862, 47:161–164) hän kommentoi: »Paremman aineen puutteessa vanhaan aikaan ehkä kudottiinki verkkoja niinestä ja katajan kuoresta tahi juurista. Verkkoja painetaan vieläki parkkivedestä,

josta tulevat lujemmiksi, ja sanotaan paremmiksi kalastamaanki tulevan» (ibid., 389). Kun sammon taonnan yhteydessä Ilmarinen »laittoi tuulet lietsomahan, väkipuuskat vääntämähän» (ibid., 10:207–208), niin tämä Lönnrotin mukaan »osoittaa jo silloinki tuulen voimaa ei yksin laivaliikkeesen käytetyksi» (ibid., 353).

Toinen kysymys on: heijastavatko edes alkuperäiset kansanrunot kansankulttuuria valokuvamaisen tarkasti? Vastaus vaihtelee hieman eri runolaatujen kuten loitsujen, häärunojen, karhurunojen, lyriikan, varsinaisen epiikan jne. ollessa kysymyksessä, mutta se on varauksellisempi kuin voisi luulla. Olivathan esimerkiksi riittirunot peräisin keskeltä arkea ja juhlaa, kuvastihan lyriikka suhteellisen ikuisia perustuntoja. Tästä huolimatta runot eivät olleet todellisuuden valokuvamaista kopiota. Runoissa kuvatun todellisuuden ja laulajan reaalimaailman välille jäi aina etäisyys, jonka toteaminen edellyttää perinnelajianalyyttista lähdekritiikkiä ja reaalikulttuurin tuntemusta. Esimerkiksi karhunkaato tapahtui todellisuudessa tuliasein mutta lauluissa aina jousin ja keihäin. Ilmeisesti juuri tämäntapaisten havaintojen rohkaisemana Lönnrot lähti rakentamaan fiktiivistä muinaissuomalaista elämänmuotoa. Runojen viestimät tavat ja käytänteet sopivat usein huonohkosti nykyhetkeen, mutta kenties ne sopisivat paremmin johonkin varhaisempaan aikakauteen. Näin saattoi olla, mutta ei mitenkään välttämättä, eikä ainesten sijoittaminen samaan kulttuuritasoon tai -vaiheeseen ollut mitenkään helppoa.

On vielä kolmaskin taso, jolla historiallisuudesta voidaan puhua, nimittäin yhteiskunnallisten rakenteiden ja niihin perustuvan maailmankuvan. Silloin ei ole kysymys valokuvamaisesta tarkkuudesta vaan niistä arvoista ja asenteista, joita runot ilmaisevat. Niiden voi olettaa siivilöityneen laulajien tajunnan kautta tavalla, joka ei ole voinut olla vaikuttamatta heidän todellisuuskäsitykseensä. Ne ovat auttaneet ymmärtämään, jäsentämään ja ilmaisemaan todellisuutta silloinkin, kun ne ovat jääneet etäälle arkipäivän kokemuksesta. Tässä kohdassa alamme siirtyä historian ja etnografian parista myytillisen maailmankuvan puolelle. Kalevalan kohdalla kysymys runon ja yhteiskunnallisen todellisuuden suhteesta saa muodon: miten Lönnrot suhtautui runoista löytämiinsä yhteiskuntarakenteisiin ja miten hän niitä integroi? Toisin sanoen siivilänä on jälleen Lönnrot.

Mytologeemit ja viestintä

Folkloristinen lähdekritiikki näyttää siis miltei eliminoivan Kalevalan vaatiessaan lähes kaikelle siinä esiintyvälle ainekselle ulkopuolista, Kalevalasta riippumatonta kontrollia. Onko siis tarkoituksena sanoa, että kansanrunot korvaavat Kalevalan? Ei tietenkään. Yhtä perusteetonta olisi sanoa, että alkuperäistä kansanrunoa voi lukea ja ymmärtää vasta sitten, kun on lukenut siitä kirjoitetun tieteellisen monografian. Kalevala on välittömästi mukana kulttuuriviestinnässä sellaisenaan, se vyöryttää ylitsemme esimerkiksi myyttiaiheita vähintään yhtä runsaasti ja

tehokkaasti kuin alkuperäiset myyttirunot. Kuuntelemisen menetelmä on molempien kohdalla täsmälleen sama, mikä tarkoittaa, että runot on hyväksyttävä sellaisinaan. Esimerkiksi aitoja, alkuperäisiä kansanrunoja ei ole tarpeellista tekstikriittisesti analysoida, ei vertailla toisintoihin, ei hakea niille kaukaisia vertailukohteita. On lähdettävä siitä, että ne omassa esityskontekstissaan olivat täysin mielekkäitä ja kuuluivat elävään maailmankuvaan. Jos tuosta kontekstista on riittävästi tietoa, runon sanoma voi tavoittaa kuulijan kulttuuri- ja kielirajojen ylikin. Tärkeätä on tietysti kuunnella myös muita saman alueen tai yhteisön runoja, etenkin jos haluaa päästä maailmankuvan systemaattisten piirteiden jäljille.

Kalevalaa lähestymme samalla menetelmällä. Kalevalan myytit ovat tietenkin Lönnrotin variantteja, mutta niiden lävitse voi tavoittaa mytologeemin, myyttiaiheen perusrakenteen. Arkaaiset myytit saavuttavat meidät sekä Kalevalan että kansanrunojen läpi. Varianttien runsaus kuuluu myytin elämään (ks. laajemmin Honko 1985, 55–60). Vastaanottaessamme myytin luomme siitä oman varianttimme. Tietty rakenteellinen perusviesti, jota emme ehkä pysty aina selkeästi sanoittamaan, säilyy kulttuurista toiseen, ja sen varaan rakennamme myytin aktuaalin merkityksen. Koska myyttien kuuntelu perustuu vuorovaikutukseen, jossa me itse ja myytin esittäjä tai lähde ovat mukana, ei ole mitään syytä eikä tarvetta torjua Lönnrotia yhtenä myytin lähettäjänä. Tältä kannalta Lönnrotin toisinto on yhtä autenttinen kuin Ontrei Malisen. Kysymyksessä on yksi inhimillisen kommunikaation perusmuoto, jossa välineenä ovat mytologeemit ja syklinen ajankäsitys. Myyttien vastaanottajina reagoimme varhaiskantaisen ihmisen tavoin: siirrymme nykyhetkestä ja lineaarisesti etenevästä historiallisesta ajasta keskelle alkuajan tapahtumia ja pyhää historiaa, jonka välittämien mallien ja perusviestien avulla jäsennämme nykyhetken tapahtumien merkityksen. Tätä kautta kysymys Kalevalan ja kansanrunojen sanottavasta on sidoksissa nykyaikaan, meidän vastaanottokykyymme, ongelmiimme, pelkoihimme ja toiveisiimme. Mutta on tärkeätä huomata, että merkityksenantoprosessia strukturoivat yhäti vanhat myytit, joista monet löysivät tiensä Kalevalaan ja jossa ne kehräsivät edelleen.

Tahdoimmepa tai emme, olemme mukana folklore-prosessissa, myös Kalevala-prosessissa. Löydämme itsemme Kalevalan tulkitsijan paikalta, eikä kanssatulkitsijoista ole pulaa. Myös tieteellisessä keskustelussa operoimme mytologeemeilla. Eepostutkimusta on ohjannut ikivanha ajatus »kultaisesta aikakaudesta», jonka muistoa eeposten katsotaan säilyttävän. Romantiikan oppineet kehittelivät tästä käsityksen erityisestä sankariajasta, jota luonnehtivat taistelut ja sotaiset kaupparetket ja jota ilman ei eeposta voinut olla olemassa. Friedrich von Schlegel ja Hegel sisällyttivät sen estetiikkaansa, ja meillä sitä sovelsivat Kalevalaan mm. Snellman ja Robert Tengström, edellinen epäillen, ettei suomalaisilla sankariaikaa ollutkaan eikä siis aitoa eepostakaan, jälkimmäinen kooten Kalevalan sotaisat piirteet todistamaan, että sankariaika sentään löytyy. Historioitsijat

Jalmari Jaakkolasta Matti Klingeen ovat tavan takaa viehättyneet rakentamaan kuvia kaukoretkistä ja muinaisimperiumeista juuri tähän mytologeemiin liittyen. Kilpaileva tulkinta tai marxilainen variantti taas näkee Kalevalan ja kansanrunojen taustalla esifeodaalisen, luokattoman yhteiskunnan, jonka perusyksikkö on yhteisomistukselle pohjautuva suku- tai heimoyhteisö. Kalevalan vaiheilla sen soveltajia ovat mm. Yrjö Sirola ja O. V. Kuusinen (Sallamaa 1985, 108–118).

Näiden kahden tulkinnan tai alkuperämyytin kilpailulla on ollut syvällisiä seurauksia kansanrunoustieteessä ja Kalevalan kulttuurihistoriassa. Perimmältään tulkintojen erilaisuus koskee sen yhteiskunnan laatua, joka synnytti runot. Kummankin tulkinnan mukaan kehitys johti kurjistumiseen: kultaisen aikakauden yhteiskunta hävisi, mutta suullisessa perinteessä säilyi katkeamaton traditiosuoni, joka välitti viestin tuon yhteiskunnan muinaisesta olemassaolosta. Ja tähän viestiin tarttuvat vielä meidän päivinämme yhä uudet tutkijat, taiteilijat ja politiikot halutessaan vahvistaa tai muovata suomalaista tai karjalaista identiteettiä.

Oikea vai väärä identiteetti?

Puhe historiasta, mytologiasta ja menneisyydestä harhauttaa Kalevalan kohdalla silloin, jos sen kuvitellaan perustuvan vain menneitä asioita koskevaan uteliaisuuteen. Irralliset historian tiedot tai yksittäiset myyttien katkelmat eivät toki saisi liikkeelle sitä määrää tunteita ja väittelyä, joka ehtimiseen löytyy Kalevala-prosessin varrelta. Kysymys on yhtä paljon tai enemmänkin meistä kuin muinaisuudesta, ja keskustelun todellinen kärki on nykyisyydessä ja tulevaisuudessa. Kun Heikki Kirkinen ja Matti Klinge kirjoittavat kalevalaisista asioista, ei vaakakupissa ole vähempi seikka kuin suomalainen identiteetti, jota Kirkinen kokee pohjata muinaiseen Suurkarjalaan ja Itä-Suomeen, Klinge taas Itämerenpiiriin ja Lounais-Suomeen (esim. Kirkinen 1984a, b, c ja Klinge 1985). Melko avoimesti käy ilmi painotusten tarkoitushakuisuus, toisella painopisteen ohjaaminen Karjalaan, toisella taas Karjalasta pois. Etsimättä tulee mieleen sadan vuoden takainen kiista Kalevalan karjalaisuutta puolustaneen August Ahlqvistin ja runoepiikan länsisuomalaisia juuria propagoineiden A. A. Borenius-Lähteenkorvan ja Julius Krohnin välillä. Todistetuksi on tullut ainakin se, että Kalevala on säilyttänyt välinearvonsa: se käsitetään yhä suomalaisuuden objektivaatioksi. Toisaalta nykypäivän kiista saa voimavirtaa uudesta lähteestä, regionalismista: alueelliset identiteetit ovat tulleet kansallisten tilalle tai rinnalle laajalti Euroopassa (vrt. Siikala 1985, 84).

Identiteetit ovat ongelmallisia. Oikeastaan ne syntyvät vasta käytyään ongelmallisiksi, toteaa Hermann Bausinger:

> Huomiota herättää, että kotiseudun käsite ja identiteetin käsite kiteytyvät ja tulevat vilkkaan keskustelun kohteeksi vasta sitten, kun asia on kadottanut itsestäänselvyytensä. Molemmat käsitteet, kotiseutu ja identiteetti, ovat saaneet tunnekylläisen sävyn, joka jossain määrin vastaa nii-

den haastavaa luonnetta ja utooppista sisältöä mutta ei ehkä lainkaan osu siihen historialliseen todellisuuteen, johon käsitteet usein liitetään. — — Se ettei historiallinen kehitys mitenkään varmasti ole vahvistuvan identiteetin ja lisääntyvän 'kotiutuneisuuden' historiaa, käy ilmi jo käsitteiden identiteetti ja kotiseutu ongelmallisuudesta. Asian problemaattisuus kärjistyy sen vuoksi, ettei meidänkään yhteiskunnassamme jokainen yhteenkuuluvuuden tunne ansaitse kotiseudun tai identiteetin nimeä, eli että on olemassa myös 'väärä' identiteetti (Bausinger 1977, 214—215).

Identiteetit ovat siis jotain, joilla on yhteenliittävää voimaa mutta joista keskustellaan ja joista ei tarvitse olla samaa mieltä. Tunteen ilmaisimet, identiteetin symbolit, saavat keskeisen merkityksen, koska ne ovat valikoitumisen ja tähdennyksen tulosta, ts. ne ovat jotakin 'enemmän'. Symbolin merkityksen sisällä voi tietysti olla tulkinta- tai painotuseroja, mutta kriittiseksi tilanne käy vasta, jos symboli kokonaan hylätään. Vieraantuminen kansallisista symboleista on useimmiten merkki syvällekäyvistä muutoksista yhteiskunnallisessa ilmastossa.

Korostaessaan 'me'-henkeä identiteettisymbolit samalla tähdentävät eroja muihin. Kalevalan toimivuus suomalaisuuden ilmaisimena perustuu historiallisesti katsoen 1800-luvun alun poliittiseen kehitykseen Suomessa: se siirsi kansakunnan painopistettä itään, nosti näkyviin Savon ja Karjalan, myös rajantakaiset ja vielä etäisemmät kielisukulaiset aivan uudella tavalla. Samalla se kasvatti nopeasti välimatkaa siihen asti hallinneeseen ruotsinkieliseen kulttuuriin. Kalevalainen epiikka oli jotain, joka ruotsalaisilta puuttui ja jonka synnyssä heidän kulttuurinen hegemoniansa ei ollut näytellyt mitään osaa. Romantiikan kansainvälisen elementin näkökulmasta näin sai ja pitikin olla, jokaisella kansalla oli jossain puhtaan kielen, aidon runon, oman perinteen kätketty resurssi, ruotsalaisilla muinaispohjoismaisessa runoudessa ja mytologiassa, suomalaisilla itäsuomalais-karjalaisessa perinteessä. Yleensä tuo perinne oli selitettävissä vanhaksi, suoraan muinaisuuden alkujuuresta versoneeksi.

Silti Kalevala oli alusta asti ongelmallinen symboli. Siirtyikö painopiste liian kauaksi itään? Oliko kansan enemmistöllä edellytyksiä samastua kulttuuriin, joka uskonnollisesti ja henkisesti oli melkoisen poikkeava ja jonka kieltä oli vaikea tajuta? Identiteettiä rakentavalle ja propagoivalle akateemiselle eliitille tämä oli vakavampi kysymys kuin maaseudun kehitysmaa-Suomelle. Ratkaisevina vuosikymmeninä tuo sivistyneistö oli kuitenkin valmis hallittuun vallankumoukseen: se uskoi mm. kielenvaihdon väistämättömyyteen. Uusi kieli oli toisaalta voimakkaan kehittelyn alainen ja tarvitsi murteita tuekseen myös idästä. Elias Lönnrot tajusi varhain ja ihailtavan selvästi sen tasapainon, johon oli pyrittävä. Länsisuomalaisena hän pystyi 'kansallistamaan' itäisen kansanrunouden aivan toisella tavalla kuin esimerkiksi K. A. Gottlund. Sepittää eepos, jota ei valmiina ollut suullisessa perinteessä, kielellisesti kirjavista aineksista oli uhkayritys, joka olisi voinut epäonnistua tuhannella eri tavalla.

Sopeutumisen jälkeen, kun Kalevalaa alettiin — sanakirjojen, käännösten ja seli-

tyskirjallisuuden turvin – todella lukea ja ymmärtää, eepos säilytti edelleen ongelmallisuutensa. Tutkimuksessa ilmeni jo varhain pyrkimystä osoittaa, että kalevalaisen runoepiikan itäisyys oli vain tavanomainen »vanha väistyy periferiaan» -ilmiö. Läntisyys oli pelastettava, sillä Suomi oli sittenkin lännen eikä idän rintavarustus. Toisaalta Karjalasta tuli pyhiinvaelluskohde, jossa moni tutkija ja taiteilija löysi, ei niinkään sanallisesta perinteestä eikä rakennetusta miljööstä vaan suurenmoisen kauniista luonnosta, vastakohtia yhteen sovittavan harmonian.

Meidän aikanamme Kalevala on säilyttänyt ongelmallisuutensa, myös klassisen itä–länsi -kiistan muodossa. Sitä koskevaan keskusteluun sisältyy usein vieraantuneisuuden sävyjä; työväenliike ei voi hyväksyä porvarillisen tieteen tulkintoja, nuoriso ei tunne omakseen Kalevalaa, kouluopetus on tehnyt eepoksesta pakkopullan, kansallisena symbolina Kalevala on epäajanmukainen, pelkkä relikti jne. Kalevalasta on todella vieraannuttu, mutta aina se on löydetty uudelleen. Jos vertaa Kalevalan 150-vuotisjuhlinnan tunnelmia satavuotisjuhlan ilmapiiriin, voi todeta särmien olennaisesti hioutuneen: tieto Kalevalasta leviää nyt kansainväliseen kenttään laajemmalle kuin koskaan, Suomi ja Neuvosto-Karjala juhlivat sulassa sovussa, työväenliike ei protestoi juhlavuotta, nuoriso ja koulu löytävät Kalevalan uudestaan taiteellisen haltuunoton kautta, Kalevala inspiroi edelleen niin tiedettä kuin taidetta. Liian positiivinen kuvako? Toivottavasti, sillä täydellinen yksituumaisuus voi merkitä vain identiteettisymbolin kuolemaa.

Kirjallisuus

Ahlqvist, August Elias Lönnrot. Elämä-kerrallisia piirteitä. Helsinki 1884.

Anderson, Walter Ein volkskundliches Experiment. FF Communications 141. Helsinki 1951.

– Eine neue Arbeit zur experimentellen Volkskunde. FF Communications 168. Helsinki 1956.

Anttila, Aarne Elias Lönnrot. Elämä ja toiminta. I, II. Helsinki 1931, 1935.

Bartlett, F. C. Some experiments on the reproduction of folk-stories. Folk-Lore 31. 1920.

Bausinger, Hermann Zur kulturalen Dimension von Identität. Zeitschrift für Volkskunde 73, Jahrgang 1977, II. Stuttgart 1977.

Behler, Ernst (hrsg.) Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. I. Paderborn 1979.
Borenius, Aksel & Krohn, Julius Kalevalan esityöt. III. Helsinki 1895.
Elmgren, Sven Gabriel Minnestal öfver Kanslirådet Elias Lönnrot. Acta Societatis Scientiarum Fennicae 14. Helsingfors 1884.
af Forselles, Jenny (red.) Elias Lönnrots svenska skrifter. I, II. Helsingfors 1908, 1911.
Friedman, Albert B. The Ballad Revival. Chicago 1961.
Grimm, Jacob Om det Finska Epos. Fosterländskt Album II, utg. af H. Kellgren, R. Tengström, K. Tigerstedt. Helsingfors 1845.
Haavio, Martti Kaskujen Elias Lönnrot. Kalevalaseuran vuosikirja 25–26. Porvoo 1946.
– Kalevalakultti. Kalevala, kansallinen aarre. Toim. F. A. Heporauta ja Martti Haavio. Porvoo 1949.
– Väinämöinen. Porvoo 1950.
Hautala, Jouko Suomalainen kansanrunoudentutkimus. Turku 1954.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich Ästhetik. II. Hrsg. Fr. Bassenge. 2. Auflage. Frankfurt am Main 1955.
Honko, Lauri Kansalliseepoksia. Kotiseutu 2/1961. Forssa 1961.
– A Hundred Years of Finnish Folklore Research: A Reappraisal. Folklore 90. London 1979.
– Kansallisten juurien löytäminen. Suomen kulttuurihistoria II. Porvoo 1980.
– Lönnrot: Homeros vai Vergilius? Kalevalaseuran vuosikirja 64. Pieksämäki 1984.
– Kalevala ja myytit. Äidinkielen Opettajain Liiton Vuosikirja 32. Helsinki 1985.
Irmscher, Hans Dietrich Herder. The New Encyclopaedia Britannica. Macropaedia 8. Chicago 1974.
Karkama, Pertti Lönnrotin eeppinen idea. Tiede & edistys 2/1985. Jyväskylä.
Kaukonen, Väinö Lönnrot ja Kalevala. Pieksämäki 1979.
Kirkinen, Heikki Kalevalainen epiikka, historiaa vai myyttiä? Kotiseutu 1/1984. Forssa 1984a.
– Intiasta Atlantille – kalevalaisen epiikan juuret. Kotiseutu 2/1984. Forssa 1984b.
– Suomi kohoaa idän ja lännen väliin. Historiallinen Aikakauskirja 3/1984. Forssa 1984c.
Klinge, Matti Östersjövälden. Borgå 1985.
Lehtipuro, Outi Kalevala siltana kansankulttuurin ja korkeakulttuurin välillä. Äidinkielen Opettajain Liiton Vuosikirja 32. Helsinki 1985.
Lönnrot, Elias Recension. [Arv. Z. Topelius vanhemman kansanrunoantologian 4. osasta.] Helsingfors Tidningar n:ot 42, 43, 45, 47/1829.
– Reseanteckningar. Helsingfors Morgonblad n:ot 56–60/1835.
– Anmärkningar till den nya Kalevala upplagan. Litteraturblad för allmän medborgerlig bildning. Januari 1849.
L[önnrot], E. Kalevala. Lyhennetty laitos. Helsinki 1862.
Niemi, A. R. Kalevalan kokoonpano I. Runokokous Väinämöisestä. Helsinki 1898.
Porthan, Henricus Gabriel Dissertatio de poesi Fennica. Aboae 1766, 1778.
Porthan, Henrik Gabriel Suomalaisesta runoudesta. Kääntänyt Iiro Kajanto. Vaasa 1983.
Sallamaa, Kari Uuden Sammon takojat. Tiede & edistys 2/1985. Jyväskylä 1985.
Sarajas, Annamari Suomen kansanrunouden tuntemus 1500–1700 -lukujen kirjallisuudessa. Helsinki 1956.
– Snellman ja Kalevala. Kalevalaseuran vuosikirja 64. Pieksämäki 1984.
Schadewaldt, Wolfgang Von Homers Welt und Werk. Dritte, erweiterte Auflage. Stuttgart 1959.
Schlegel, Friedrich von Über die Homerische Poesie. Deutschland IV. Berlin 1796.
Siikala, Anna-Leena Myyttinen Pohjola. Tiede & edistys 2/1985. Jyväskylä 1985.
Tengström, Robert Finska folket såsom det skildras i Kalewala. Joukahainen II. Helsingfors 1845a. Suomennosta ks. Suomen kansa Kalevalassa kuvattuna. Suomen sana 21. Porvoo 1966.

– Teckningar från den fosterländska Vitterhetens område. Inledning. I. Kalevala. Fosterländskt album I. Helsingfors 1845b.
Wilson, William A. Folklore and Nationalism in Modern Finland. Bloomington & London 1976.
de Vries, Jan Heroic Song and Heroic Legend. London 1963.

PIRKKO ALHONIEMI

Kalevalan vastaanotto ja taiteellinen omaksunta

Kalevalan ilmestyminen vuonna 1835 oli vastausta odotuksiin, jotka oli jo useaan kertaan ennätetty siirtää perintönä sukupolvelta toiselle. H. G. Porthanin De poësi Fennican (1766–1778) ilmestymistä oli edeltänyt Daniel Jusleniuksen kansallisen raivaajan työ, ja Porthanin jalanjälkiin astuivat hänen oppilaansa Chr. Lencqvist ja Christfrid Ganander. Esteettissävyistä kansanrunoharrastuksen linjaa kehittivät 1700-luvun loppuvuosikymmeninä nuoret Auroraseuralaiset A. N. Clewberg ja Jacob Tengström, jotka saivat lisätuekseen F. M. Franzénin (Sarajas 1956, 297–305). Yhä syvenevä tietoisuus menneisyyden ja samalla muinaisrunojen merkityksestä siivitti Turun romantikkojen toimintaa, ja heidän perillisensä oli Elias Lönnrot. Lönnrot ei ollut runojen ensimmäinen kerääjä eikä liioin julkaisija, vaan hän liittyi viimeisenä lenkkinä traditioon, jossa häntä välittömästi edelsivät K. A. Gottlund, saksalaissyntyinen H. R. von Schröter, Reinhold von Becker ja Zachris Topelius vanhempi. Heistä von Becker oli Lönnrotin yliopistollinen opettaja, jonka kehotuksesta ja keräelmien pohjalta oppilas laati kandidaattiväitöskirjansa De Väinämöine, priscorum Fennorum numine (1827). Kukaan muu kuin Elias Lönnrot ei kuitenkaan luonut synteesiä eikä sommitellut kansalliseeposta, Kalevalaa: siinä on hänen työnsä kiistaton ainutlaatuisuus.

Kaksivaiheinen reseptio

Eepoksen vastaanottotapahtuma on selvästi kaksivaiheinen. Ensimmäinen ajoittuu suurin piirtein vuotta 1835 seuranneeseen kymmenvuotisperiodiin, jälkimmäinen taas Kalevalan lopullisen eli 50 runoa käsittävän kokonaisuuden ilmestymisvuoteen 1849 sekä seuraavan vuosikymmenen alkuun. Kansalliseksi identiteettisymboliksi eepos saatettiin kuitenkin tajuta vain kerran, ja tämä tapahtui 1830-luvun puolivälissä, jolloin suomalaisen sivistyneistön läpi kävi »tuulen humaus» ja kansakunta sai »valtakirjan valittujen seuraan», Martti Haavion lennokkaita ilmaisuja siteeratakseni (Haavio 1949, 240).

Kalevala oli sekä tulos että lähtökohta: se oli päämäärähakuisen kansanrunousharras-

tuksen loistelias konkretisaatio ja samalla uuden kansallisen innostusaallon lähtökohta; näin se toimi samansuuntaisesti J. L. Runebergin runouden ja J. V. Snellmanin aatteellisen julistuksen kanssa. Eepoksen painosmäärä oli vaatimattomat 500 kappaletta, ja se ilmestyi kahtena niteenä: edellinen osa jouluksi 1835, jälkimmäinen maaliskuun alussa 1836, siis suurin piirtein vuoden verran esipuheen päiväyksestä 28. helmik. 1835 (Anttila 1931, 236). Reaalisia mahdollisuuksia laajalti leviäväksi kansankirjaksi Kalevalalla ei ilmestymisvaiheessaan ollut, ja ruotsinkielinen sivistyneistö törmäsi sekä kieli- että osin myös mentaliteettivaikeuksiin. Aikalaismuistelija Aug. Schauman toteaa:

> Icke lästes väl Kalevala i vida kretsar; dess språk var icke möjligt att förstå, sades det äfven af dem, som trodde sig mäktiga finskan. Genom öfversättningar och referater fick man dock efterhand ett begrepp om dess innehåll; enhvar kände en viss stolthet öfver egandet af en dylik nationalskatt, och därmed började man att se på finska språket med något andra ögon än förut (Schauman 1922, 17).

Schauman mainitsee samassa yhteydessä myös Elias Lönnrotin persoonaan kohdistuneen ihailun, ja kokonaisuudessaan hänen lausumansa korostaa Kalevalan symbolista merkitystä.

Merkkipaalu eepoksesta tuli paitsi yleiskulttuurisessa myös kielellisessä katsannossa: suomi vapautui kerralla karun rahvaanomaisuuden maineestaan ja saavutti täysivaltaisen runon kielen aseman aitoon romantiikan henkeen. Esteettisesti painavan sanan ehätti varhain lausumaan mm. Elias Lönnrotin ystävä ja opiskelutoveri J. L. Runeberg, jolle eepoksen kokoonpanija oli lähettänyt Kalevalan 9. runon jo ennen teoksensa ensimmäisen niteen ilmestymistä. Helsingfors Morgonbladin marraskuun numerossa vuonna 1835 Elgskyttarne-runoelman kirjoittaja ennusti oikein todellisen kansallisen aarteen ilmestymistä ja vertasi lukemaansa kreikkalaisen epiikan mestariteoksiin, Iliakseen ja Odysseiaan (Runeberg 1835). Maineensa jo vakiinnuttaneen Runebergin asennemuokkaus oli tuskin hänen lukijoihinsa vaikuttamatta. Kun sitten Robert Tengström vuonna 1845, kymmenen vuotta eepoksen ilmestymisen jälkeen, pyrki ensimmäiseen synteettiseen näkemykseen Kalevalasta, hän mainitsi edelleen vertailukohteiksi Homeroksen epopeiat. Lankeamatta liioittelevan kansallisen itsetunnon valtaan Tengström totesi Kalevalan kenties häviävän Iliakselle ja Odysseialle mutta yltävän silti huomattavaan taiteelliseen tehokkuuteen kertoessaan kansan lapsuudesta, henkisestä kehityksestä ja omalaatuisesta maailmannäkemyksestä. Ansaitusti sillä oli sijansa muiden maiden kansaneeposten rinnalla (Tengström 1845, 181–182).

Elias Lönnrotin työtä ei kuitenkaan julkisuudessa saatellut pelkästään särötön kiitos, niin kuin asia myöhemmin helposti on nähty, vaan kritiikin kiilat työntyivät ylistysten lomaan. K. A. Gottlund katsoi, että Lönnrot oli kokenut aivan liiallisen arvonnousun, olivathan muutkin keränneet muinaisrunoja, ja J. G. Linsén, joka 1830-luvulla oli ilolla tervehtinyt Kalevalan ilmestymistä, suhtautui

seuraavalla vuosikymmenellä eepoksen kokoajaan huomattavan nuivasti. Linsén jopa piirrätti vuonna 1847 pojallaan tunnetun pilapiirroksenkin, joka esittää paljasjalkaista, kontti selässä ja keppi kädessä juoksevaa kansanmiestä: »Unus homo nobis cursando restituit rem» (»Yksi mies juoksemalla pelasti meille valtakunnan.» Anttila 1931, 239–244, 358). Aivan ilmeisesti Linséniä ärsytti paitsi Lönnrotiin myös J. V. Snellmaniin kohdistuva, alkava suurmieskultti, kun taas Gottlund oli mielestään syyttä suotta jäänyt Lönnrotin varjoon.

Ulkomaisen vastaanoton merkitys

Kalevala vakiintui suomalaiskansalliseksi kulttuuriomaisuudeksi myös käännösten ja ulkomaisen tunnustuksen välityksellä. Ensimmäinen kielirajan ylittäjä Suomessa ja samalla skandinaavinen tienraivaaja oli M. A. Castrén, jonka ruotsinnos valmistui vuonna 1841. Vasta käännös mahdollisti valtaosalle Suomen sivistyneistöä Kalevalan lukemisen ja omaksumisen, koska vain harvat taisivat suomea, kansan enemmistön kieltä. Kansallisen herätyksen tartuttama nuori dosentti luennoi samanaikaisesti kalevalaisesta runoudesta Helsingin yliopistossa, ja myös tällä tavalla Castrénilla oli mahdollisuus vahventaa käsitystä kansalliseepoksen perustavanlaatuisesta merkityksestä (Estlander 1928, 44–45). Kieliraja Keski-Eurooppaan päin oli kuitenkin korkea, ja Kalevalan ensimmäinen saksantaja Anton Schiefner päätyikin vuonna 1852 toteamaan, että taiteellisesta tasokkuudestaan huolimatta Castrénin käännös ei voinut tavoittaa saksankielistä lukijakuntaa. Välitystehtävässä auttoi jo tuntuvasti Léouzon Le Ducin vuonna 1845 valmistunut suorasanainen ranskannos, jos kohta ensimmäinen saksannos ilmestyi vasta Lönnrotin uuden laitoksen valmistuttua (Schiefner 1852). Schiefneristä tiedetään, että hän toimi Pietarin akatemian professorina ja kuului luonnonmytologisen selitystavan innokkaisiin puoltajiin, julkaisipa hän vuonna 1851 kirjoituksenkin Zur Sampo-Mythe im finnischen Epos (Fromm 1967).

Jonkinlaista esiraivausta suomalaisen kansanrunouden tunnetuksi saattamiseksi saksan kielellä oli tehnyt jo 1810-luvulla Upsalassa opiskellut H. R. von Schröter, joka tutustuttuaan siellä Turun romantikkopiirin miehiin, mm. K. A. Gottlundiin, oli julkaissut teoksen Finnische Runen. Tämä pieni, myös suomen kielen luonnetta, runojen esiintymistä ja löytöpaikkoja esittelevä kirja oli yltänyt Saksassa toiseen painokseen asti (Krohn 1964, 25). Suomalaisesta näkökulmasta se merkitsi mm. Väinämöisen sankarihahmon esittelemistä saksalaisille suunnilleen samassa vaiheessa, jossa hänestä osin säemuodossa, osin artikkelein kirjoittivat suomeksi ja ruotsiksi esim. Jaakko Juteini, K. A. Gottlund, Elias Lönnrotin yliopistollinen opettaja Reinhold von Becker ja A. I. Arwidsson (Alhoniemi 1969, 57).

Varsinainen suomalaisen eepoksen läpimurto saksankielisessä maailmassa tapahtui kuitenkin vuonna 1845, Le Ducin ranskannoksen ilmestymisvuonna, mitä yhteyttä ja samanaikaisuutta Anton Schiefner on täh-

dentänyt (Schiefner 1852). Maaliskuun 13. päivänä Jacob Grimm piti Berliinin tiedeakatemiassa esitelmän »Über das finnische Epos», jossa hän – alkuun eeppisen runoilun erinomaisuutta esiteltyään – siirtyi käsittelemään kalevalaisen epiikan erityisansioita. Historiallisesti ratkaisevaksi ja kansallistuntoa vahventavaksi tapahtumaksi hän mainitsi Suomen erottamisen Ruotsin yhteydestä ja vertasi sitä Hollannin ja Belgian eroon. Grimm inspiroitui kiittelemään niin Kalevalan myyttisen maailmannäkemyksen laveutta kuin kuvailmaisujen vivahteikkuuttakin, ja erikoisen voimakkaan vaikutuksen häneen oli tehnyt runojen luonnonkuvaus. Elias Lönnrotille hän ennusti kasvavaa mainetta seuraavien sukupolvien keskuudessa (Grimm 1865, 78–79).

Se että Fosterländskt Album julkaisi Grimmin esitelmän ruotsinnoksen välittömästi vielä samana vuonna (Grimm 1845), vaikutti yhdessä Robert Tengströmin Kalevala-analyysin kanssa eepoksen aseman vakiintumiseen Suomen ruotsinkielisen sivistyneistön keskuudessa. Arvovaltainen keskieurooppalainen palaute oli merkityksellinen – varsinkin kun Grimmin esitelmä oli myös sysäys jatkoon. Saksalainen sanskriitin tutkija ja orientalisti Hermann Brockhaus kutsui Grimmin inspiroimana luokseen nuoren, niin ikään sanskriittia tutkivan Herman Kellgrenin suomea opettamaan; Brockhaus oli yksi niitä, jotka suunnittelivat Kalevalan saksantamista. Lisäksi lukuvuonna 1846–1847 luennoivat professorit Schott ja Stuhr Berliinissä suomen kieltä ja Kalevalaa (Anttila 1931, 249). Suomessa koko 1840-luku oli samalla kertaa voimistuvan kansallisen itsetunnon ja vilkastuvien kansainvälisten kontaktien aikaa, jolloin myös henkinen ja kirjallinen välimatka Pietariin ja ylipäänsä Venäjälle lyheni, kuten Annamari Sarajas on osoittanut (Sarajas 1968, 29–33). Virossa Kalevala antoi sysäyksen Kalevipoeg-eepoksen sommitteluun. Vaikka F. R. Faehlman oli jo ennen Suomen kansalliseepoksen ilmestymistä kerännyt sankarirunoja ja -tarinoita, vasta suomalaisten esimerkki synnytti myös kielisukulaisten keskuudessa ajatuksen yhtenäisen runoelman aikaansaamisesta (Anttila 1931, 250). Vuodesta 1839 oli kuitenkin Kalevipoegin ilmestymiseen vielä kahden vuosikymmenen taival: virolaiset saivat eepoksensa 1857–1861.

Kalevala-tieteen synty

Suomea koetteli kulttuurinen takaisku vuonna 1850, vain vuoden verran sen jälkeen, kun Elias Lönnrot oli saanut valmiiksi Kalevalan lopullisen, 50 runoa käsittävän laitoksen. Sensuuriasetus oli tällöin tukahduttaa koko orastavan suomalaisen kaunokirjallisuuden, koska sen mukaan oli luvallista suomeksi julkaista vain taloudellista ja uskonnollista kirjallisuutta. Vaikutukset eivät onneksi muodostuneet niin tuhoisiksi kuin alkuun oli pelätty; seurauksena oli kuitenkin lähes kouristuksenomainen takertuminen jo saavutettuihin kansallisen kulttuurin tuloksiin. Sama toistui sittemmin vuosisadan vaihteessa, kun Venäjän virkavalta oli

aikeissa tuhota Suomen autonomian ja kansalliset kehitysmahdollisuudet. Vaikka vuosi 1849 merkitsikin Kalevalan kokoonpanon päätepistettä, fennomaanit tiivistivät rivinsä Lönnrotin työn ympärille, ja ylioppilaat aloittivat suoranaisen uuden kansainvaelluksen runon maille. Osakunnat lähettivät »kymmeniä hartaita ylioppilaita Kalevala repussaan» kulkemaan Suomea ristiin rastiin rajantakaista Karjalaa myöten (Haavio 1949, 256). Samoihin aikoihin luotiin perustaa myös Kalevala-tieteelle, ei tosin vielä varsinaiselle kansanrunoustieteelle, koska lähtökohtana oli ajatus Kalevalasta sellaisenaan Suomen kansan jättiläismäisenä hengentuotteena ja Elias Lönnrotista pirstoutuneen kokonaisuuden yhdistäjänä (ibid.). Tämä »romanttinen aksiooma» vakiintui vuosikymmenien ajaksi (Kaukonen 1979, 88), ja sitä oli omiaan vahvistamaan ulkoa käsin Jacob Grimmin romanttinen teoriointi (ibid., 111). Kun Elias Lönnrot tuli M. A. Castrénin jälkeen vuonna 1854 yliopiston suomen kielen professoriksi, hän luennoi Kalevalasta kaikkina niinä 17 lukukautena, jotka hän virassaan oli (Anttila 1935, 123). Sekä tutkijana että luennoitsijana hänen seuraajansa August Ahlqvist, joka kuului myös Kalevalan runojen varhaisiin ruotsintajiin, jatkoi avattua uraa. Luennoidessaan Ahlqvist esitti kritiikkiäkin eritoten Uuden Kalevalan kokoonpanosta, joskaan hän ei pieteettisyistä julkaissut huomautuksiaan Lönnrotin eläessä (Kohtamäki 1956, 351). »Tutkimuksia Kalevalan tekstissä ja tämän tarkastusta» ilmestyi vuonna 1886.

Kalevalan esikuvallisuus taiteissa

Suomalaisessa taiteessa Kalevala vakiinnutti asemansa suunnilleen vuoteen 1860 mennessä. Tämä koskee niin kuvaamataiteita, musiikkia kuin runouttakin. Eepoksen omaksumisprosessissa kalevalaisen vaikutuksen monialaisella läpäisyllä on oma tärkeä merkityksensä, jos kohta kansanrunous olisi ilman Kalevalan ilmestymistäkin saattanut ainakin jossain määrin toimia suomalaiskansallisesti asennoituneiden taiteilijoiden aihelähteenä. Kalevalaisen taiteen esikoiset sijoittuvat näet Elias Lönnrotin suurtyön valmistumista edeltävään 1800-luvun alkujaksoon. Erik Cainberg veisti tilauksesta Turun akatemiatalon koristukseksi jo 1810-luvulla sivistyshistoriallisen kuuden kohokuvan sarjan, jossa muinaisvaihetta edusti Väinämöisen laulu (Lindström 1949, 175–176), ja suomalaisessa lyriikassa, etenkin Jaakko Juteinin samanaikaisissa runoissa, vannottiin tiheästi Väinämöisen nimeen. Draamamuodon kansanrunopohjainen kokeilu oli Gustaf Anton Brakelin kolminäytöksinen Väinämöinen (1829) (Laurila 1949, 140). Säveltaiteessa on kuitenkin edettävä vuoteen 1860, jolloin sai ensiesityksensä Filip von Schantzin Kullervo-alkusoitto ja Fredrik Paciuksen Z. Topeliuksen Prinsessan af Cypern -näytelmään säveltämä musiikki (Väänänen 1949, 195). Oma erikoinen lukunsa suomalais-ruotsalaisten kulttuurisuhteiden historiaa on ruotsalaisen kuvanveistäjän C. E. Sjöstrandin ihastuminen kalevalaiseen aihemaailmaan. Välittäjänä toimi suomalaissyntyinen skandinavistirunoilija Emil von

Qvanten, ja alkusysäys ajoittuu vuoteen 1853. Kansanrunousinnostus sai sittemmin Sjöstrandin muuttamaan Ruotsista Suomeen; täällä hän loi mahtavan sarjan Kalevala-veistoksia. Kaikkein muistettavin hän on yhä Kullervon ikuistajana. Fredrik Cygnaeuksen aloitteesta hän sai tehtäväkseen myös Turkuun suunnitellun H. G. Porthanin patsaan toteuttamisen (Lindström 1949, 176–178).

Runouden lohkolla kalevalainen vaikutus tuntui sekä mitta- että aihetradition piirissä, vaikka varmaa on, että nelipolvinen trokee olisi suullisen perinteen myötä jäänyt suomalaisen lyriikan omaisuudeksi ilman Kalevalan ilmestymistäkin. Paradoksaalista kyllä, alunperin pakanallisen kulttuurivaiheen metrumit kotiutuivat painettuun kirjallisuuteen kirkon välityksellä, koska papisto valoi taitavasti ja tarkoituksenmukaisesti jo 1600-luvulta lähtien moraaliopit suomenkieliselle rahvaalle vanhastaan tuttuun runoasuun (Laurila 1949, 139). Kalevalamitta tarjoutui luonnostaan myös niiden itseoppineiden kansanmiesten käyttöön, jotka 1700- ja 1800-luvulla ryhtyivät sepittämään säkeitä sekä talonpoikaisen kansanosan arkisesta elämänmenosta että etenkin suomen kielen surkeasta tilasta.

Suomenkielinen taidelyriikka, jota Elias Lönnrot muun muassa Kantelettaren esipuheessa nimitti »oppineiden runoudeksi», sai alkunsa vaativammassa mielessä vasta 1800-luvun puolivälissä. Kielihistoriallisesti vaihe merkitsi eri murteiden välistä paremmuuskilpailua, kirjallisuushistoriallisesti taas samaa kautta sävyttivät runomittakiistat: oliko Suomen uusi runous rakennettava vanhan kalevalaisen tradition varaan vai oliko lähdettävä germaanis- ja romaanisperäisten metrumien soveltamiseen? Tulos tasoittui kompromissiksi, ja esim. August Ahlqvist (A. Oksanen) sepitti vuonna 1854 ensimmäisen suomenkielisen sonetin. Suomalaiset lyyrikot J. H. Erkosta Eino Leinoon pitivät kuitenkin halki 1800-luvun lopun vuosikymmenien huolta kalevalaisen perinteen elävyydestä, ja eritoten Leino osoitti, millaiseen loistoon vanhalla traditiolla alkusointuineen ja kertoineen oli mahdollisuudet.

Poikkeuksellisen mielenkiintoinen kalevalaisuuden ja runebergiläisyyden yhteensulautuma on D. E. D. Europaeuksen vuonna 1853 Suometar-lehdessä (n:o 4, 167–168) julkaisema 'Runo', jossa J. L. Runebergin viisi vuotta aikaisemmin ensiesityksensä saanut kansallislaulu 'Vårt land' on suomennettu nelipolvisin trokein ja vielä taiteellisesti tehokkaalla tavalla. Elias Lönnrotin läheinen työtoveri ja Kullervo-runoston löytäjä Europaeus osoitti hallitsevansa kalevalaisen poetiikan ja ajan yhtenäiskulttuurin aatemaailman. Lönnrotista itsestään olisi tullut varteenotettava kalevalamitan kehittäjä myös luovana runoilijana, jos häneltä olisi liiennyt enemmän aikaa ja harrastusta tälle kirjallisen viljelyn lohkolle. Melkoinen taidonnäyte ja samalla ajanomainen kuriositeetti on laaja kalevalamittainen runokirjeenvaihto, jota Lönnrot kävi Kajaanissa hänen luonaan vierailleen pastori Kaarle Heickellin kanssa juuri Vanhan Kalevalan ilmestymisvuonna 1835 (Anttila 1931, 189–191).

Olemmeko Kullervoja vai Lemminkäisiä?

Kalevalan omaksuminen suomalaiseksi kulttuuriomaisuudeksi näyttäytyy osittain välittöminä reagointeina, osittain vaikeammin jäljitettävänä kulttuurisena läpäisynä. Kalevala-pohjaisen aihe- ja tyylitradition kannalta on tärkeä merkityksensä Fredrik Cygnaeuksen vuonna 1853 julkaisemalla esteettisellä tutkielmalla »Det tragiska elementet i Kalevala», jossa hän keskittyi ennen kaikkea Kullervon ristiriitaisen luonteen analysointiin ja päätyi toteamaan, että luonto oli aikonut miehen sankariksi. Kova kohtalo vain oli tehnyt hänestä orjan ja aiheuttanut hänen henkisten ja fyysisten jättiläisvoimiensa suuntautumisen pelkästään koston toteuttamiseen (Cygnaeus 1853, 119). Kirjallisia paralleeleja etsiessään Cygnaeus viittasi Vanhaan testamenttiin, etenkin Jobin kirjaan, ja totesi Jobin koettelemusten rinnastuvan Kullervon kärsimyksiin, jos kohta Kalevala sielullisten vivahteiden kuvauksissaan ylittikin Raamatun (ibid., 150–151). Huomauttaessaan, että suomalaisten kansallisrunoelma oli toistaiseksi eli 1850-luvun alkuvuosiin mennessä saanut vasta vähän esteettistä huomiota osakseen, hän oli tietoinen tutkielmansa uraa uurtavasta luonteesta (ibid., 152). Yhtä vakuuttunut hän oli Kalevalan traagisen aineksen satuttavuudesta – niin kauan kuin yksikin suomalainen sydän sykki ja niin kauan kuin yhdenkin suomalaisen mieli oli avoin ymmärtämään suurten aatteiden merkitystä (ibid., 153). Cygnaeus, joka jo 1820-luvulla Turun akatemiassa kuului mm. Elias Lönnrotin, J. V. Snellmanin ja J. L. Runebergin opiskelutovereihin, säilytti romanttispohjaisen idealisminsa halki vuosikymmenien ja siirsi tietonsa, oppinsa ja innostuksensa 1850-luvulta lähtien uusille ylioppilaspolville. Vuodesta 1854 alkaen hän näet toimi Helsingin yliopiston estetiikan ja nykyiskansain kirjallisuuden professorina, jonka luentoja – samoin kuin Elias Lönnrotinkin yliopistollista opetusta – kuunteli mm. nuori Aleksis Kivi. Kun Kivi 1850- ja 1860-lukujen taitteessa ryhtyi sommittelemaan Kullervon tarinaa draamaksi, hänellä oli lähtökohtanaan valmis sankariluonteen analyysimalli: Cygnaeuksen Kalevala-tutkielma.

Paitsi Aleksis Kivelle Cygnaeuksen esteettisesti arvottava kirjoitus antoi herätteet myös Z. Topeliukselle, joka Kiven tavoin, alkuun hänen hankkeestaan tietämättä, ryhtyi Kullervo-aiheen muokkaukseen. Ruotsinkielistä Topeliusta kiehtoi Cygnaeuksen tähdentämä »vapaasyntyisen hengen taistelu orjuutta vastaan» (Vasenius 1931, 446–449), mutta kuultuaan Kiven askartelevan saman tematiikan parissa hän luopui alkuperäissuunnitelmastaan ja kehitteli Lemminkäis-tarinaston pohjalle oopperansa Prinsessan af Cypern (1869). Romantiikkaa oli hänen draamassaan Lemminkäisen saarelaisseikkailujen siirtäminen etäiselle Kyprokselle samoin kuin pohjolan ja etelän voimakas kontrastointi, mikä oli esimerkiksi ajan lyriikalle ominaista. Lemminkäinen palaa etelästä pohjoiseen kuin Odysseus Ithakaan, ja patrioottinen korostus on selvä: karu Suomi on köyhyydestään huolimatta isän-

maa, eikä sitä käy vaihtaminen etelän kukkiviin lehtoihin. Kaiken kaikkiaan »suomalaisen köyhyyden» motiivi positiivisen arvoväritteisenä oli ajan kirjallisuudessa vahva.

Topeliuksen näytelmässä Kalevalan tarinat suodattuivat ajanomaiseksi, joskin tämän päivän näkökulmasta ajan jo haalistamaksi draamakokonaisuudeksi. Sen sijaan suomenkielisen taidekirjallisuuden uranuurtaja Aleksis Kivi loi Kullervonsa (ensimmäinen versio 1860, julkaisu 1864) voimakkaan individualistiseksi taideteokseksi, jossa hänen katastrofi-ihmisensä, henkipattonsa ja sosiaalisesti eristynyt sankarinsa (Ervasti 1965, 70–71) kasvaa traagiseen suuruuteen lähes Shakespearen Hamletin tavoin. Kalevalalähtöisesti Kivi onnistui oivallisesti kuvaamaan 1800-luvun puolivälille ominaista romanttisen idealismin ja uuden realistisen filosofian välistä vastakohtaisuutta ja samalla ikuista hyvyyden ja pahuuden problematiikkaa. Alkavien kielitaistelujen Suomessa draama veljesvihan uhrista toimi myös varoittavana sanana: »Miksi eivät käyneet sovintoon, koska elon päivä vielä molemmille paistoi?» Sovintoon kehottavalla varoituksen sanalla on ollut historiallista katetta myöhemmissäkin oloissa, kuten kansalaissodan vaiheessa, jos kohta sitä ei ole aina ajoissa suostuttu kuuntelemaan. Jo 1800-luvun puolella Kullervon hahmoon liitettiin myös ison isännän torpparin sosiaalista voimattomuutta. Juhani Ahon Maailman murjoma, pieni mutta taiteellisesti tehokas proosateos, yhteiskunnallisti ja historiallisti vuonna 1894 Kalevalan traagisen sankarin ja ennakoi kansalaissotaan johtavia, kärjistyviä vastakohtaisuuksia. Moneltakin kannalta oli siis syvästi oireellista, että Kalevalasta liikkeelle lähtevä suomalaisen taiteen perinne alkuvaiheista lähtien ankkuroitui Kullervo-tematiikkaan, olipa sitten kysymys kirjallisuudesta, kuvaamataiteista tai musiikista.

Eniten merkitystä on myytillä, joka voi toimia sekä maailmanselityksen että ihmisen itsensätuntemisen välineenä: tähän on viitannut Hans Fromm Eino Leinon kalevalaisuutta analysoidessaan (Fromm 1980, 42). Vaikka myös Lemminkäis-sikermä on osoittautunut suomalaisen taiteen hedelmälliseksi kasvualustaksi, Kullervo on kuitenkin mielletty perisuomalaisemmaksi sankarityypiksi kuin vilkasverinen viikinki, ja muun muassa tässä mielessä linjaa voidaan jatkaa aina 1970- ja 1980-luvun Paavo Haavikkoon saakka. Haavikko kuuluu Kalevala-vaikutteisen runouden kolmanteen suureen aaltoon, jonka luonne ja tavoitteet ovat kokonaan toiset kuin Aleksis Kiven aikaisen kansallisromantiikan ja viime vuosisadan vaihteen uusromantiikan. Kansalliseeposta ei enää tarvita kansallisen identiteetin vahventamiseen, ei liioin välittömiin puolustustarkoituksiin ulkoapäin uhkaavaa poliittista painostusta vastaan. Vakuuttavammin kuin kukaan toinen viime vuosikymmenien runoilija Paavo Haavikko on osoittanut myyttien joustavuuden ja modernisoitavuuden. Sammon ryöstöstä hän on Kaksikymmentä ja yksi -runoelmassaan (1974) muovannut kollektiivihankkeen analyysin, ja Rauta-ajassaan (1982) hän on inhimillistänyt Kalevalan sankarityypit Väinämöisestä Ilmariseen sureviksi ja iloitseviksi yksilöiksi. Kirjallisuushistorialli-

sesti Haavikkoa on etenkin Kullervon tarinan kertojana mahdollista verrata Aleksis Kiveen, mutta tyyli ja erilaiset rakenneratkaisut osoittavat yli sadan vuoden aikavälin todelliseksi. Perinne on valtatie; runoilijalla ja taiteilijalla on omat reittinsä. Olennaista on tietoisuus siitä, ettei Kalevala suomalaiskansallisena kulttuuriomaisuutena eikä suomalaisen taiteen inspiraationlähteenä ole vuosikymmenten vieriessä menettänyt merkitystään. Suomalaisuuden luontaisena osana kalevalainen perinne on yhä uudelleen myös taiderunouden löydettävissä.

Kirjallisuus

Alhoniemi, Pirkko Isänmaan korkeat veisut. Turun ja Helsingin romantiikan patrioottiset ja kansalliset motiivipiirit. Forssa 1969.

Anttila, Aarne Elias Lönnrot. Elämä ja toiminta I, II. Helsinki 1931, 1935.

Cygnaeus, Fredr. Det tragiska elementet i Kalevala (1853). Litteratur-historiska och blandade arbeten. Första bandet. Helsingfors 1883.

Ervasti, Esko »Suuren haaksirikon» aihe Aleksis Kiven tuotannossa. Turun yliopiston julkaisuja C, 1. Turku 1965.

Estlander, B. Mathias Alexander Castrén. Hans resor och forskningar. En levnadsteckning. Tammerfors 1928.

Fromm, Hans Einführung. Kalevala. Das finnische Epos des Elias Lönnrot. Aus dem finnischen Urtext übertragen von Lore Fromm und Hans Fromm. Kommentar. München 1967.

– Zur Rezeptionsgeschichte des Kalevala. Congressus Quintus Internationalis Fenno-Ugristarum. Turku 20.–27. VIII. 1980. Pars I. Redegit Osmo Ikola. Turku 1980.

Grimm, Jacob Om det finska epos. Fosterländskt Album, Utgifvet af H. Kellgren, R. Tengström, K. Tigerstedt. II. Helsingfors 1845.

– Über das finnische Epos. Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 13. Merz 1845. Abhandlungen zur Mythologie und Sittenkunde. Kleinere Schriften von Jacob Grimm. Zweiter Band. Berlin 1865.

Haavio, Martti Kalevalakultti. Kalevala, kansallinen aarre. Kirjoitelmia kansalliseepoksen vaiheilta. Toim. F. A. Heporauta ja Martti Haavio. Porvoo 1949.

Kaukonen, Väinö Lönnrot ja Kalevala. Pieksämäki 1979.

Kohtamäki, Ilmari Ankara puutarhuri. August Ahlqvist suomen kielen ja kirjallisuuden arvostelijana. Vammala 1956.

Krohn, Eino Turun romantiikka. Suomen kirjallisuus III. Turun romantikoista Aleksis Kiveen. Keuruu 1964.

Laurila, Vihtori Kalevala ja kaunokirjallisuutemme. Kalevala, kansallinen aarre. Kirjoitelmia kansalliseepoksen vaiheilta. Toim. F. A. Heporauta ja Martti Haavio. Porvoo 1949.

Lindström, Aune Kalevala kuvataiteiden tulkitsemana. Kalevala, kansallinen aarre. Kirjoitelmia kansalliseepoksen vaiheilta. Toim. F. A. Heporauta ja Martti Haavio. Porvoo 1949.

[*Runeberg, J. L.*] Nionde Runon i Kalevala. Helsingfors Morgonblad nr. 91, 1835.

Sarajas, Annamari Suomen kansanrunouden tuntemus 1500–1700 -lukujen kirjallisuudessa. Porvoo 1956.
– Tunnuskuvia. Suomen ja Venäjän kirjallisen realismin kosketuskohtia. Porvoo 1968.
Schauman, Aug. Från sex årtionden i Finland. I. Helsingfors 1922.
Schiefner, Anton Vorwort. Kalevala, das National-Epos der Finnen, nach der zweiten Ausgabe ins Deutsche übertragen von Anton Schiefner. Helsingfors 1852.
[*Tengström, Robert*] I. Kalewala. Fosterländskt Album. Utgifvet af H. Kellgren, R. Tengström, K. Tigerstedt. I. Helsingfors 1845.
Vasenius, Valfrid Zacharias Topelius ihmisenä ja runoilijana. Viides osa. Helsinki 1931.
Väänänen, Jorma Kalevala ja säveltaiteemme. Kalevala, kansallinen aarre. Kirjoitelmia kansalliseepoksen vaiheilta. Toim. F. A. Heporauta ja Martti Haavio. Porvoo 1949.

EINO KARHU

Kalevala ja nykykulttuuri

Kansanrunoutena Kalevala on hyvin vanhaa perua ja sidoksissa alkukantaiseen mytologiseen maailmankuvaan. Karl Marx on sanonut, että kreikkalainen mytologia oli paitsi Kreikan taiteen arsenaali myös sen perusta ja että Kreikan taiteen edellytyksenä oli kreikkalainen mytologia, toisin sanoen sellainen luonto ja sellaiset yhteiskuntamuodot, jotka jo sinänsä piilotajuisen taiteellisesti muovasivat kansan mielikuvitusta. Kansan fantasia käytti niitä raaka-aineenaan (Marx & Engels 1968, 47).

Nämä Marxin sanat mytologian osuudesta muinaisiin taiteen lajeihin pätevät myös karjalais-suomalaisiin eeppisiin runoihin, joiden pohjalta Elias Lönnrot 150 vuotta sitten muokkasi Kalevalan. Asiantuntijat pitävät Kalevalaa historialliselta typologialtaan jopa vanhempana kuin muinaiskreikkalaista Iliasta. Ilias on jo varhaisen luokkayhteiskunnan, kansakuntien ja varhaisten valtioiden syntykauden runoutta. Siinä esiintyy kuninkaita ja kehittynyt orjuuden muoto, kun taas Kalevalassa niitä ei vielä ole. Se on säilyttänyt kiinteän yhteyden sukuyhteisöön, inhimillisen elämän esivaltiollisen vaiheen ihanteisiin. Kalevalan kieli, kuvat ja aiheet ovat arkaaisia. Ne ovat peräisin hyvin kaukaisilta ajoilta, vuosisatojen ja jopa vuosituhansien takaa. Eniten tilaa runot antavat kosmogonisille eli maailmansyntyä selittäville aiheille. Eepoksessa on kosolti taruja maailman luomisesta ja sen asuttamisesta ensimmäisillä ihmisillä, legendoja elävien luontokappaleiden (hirven, karhun jne.), metsien, kala-apajien, tulen, raudan, veneen ja purjeen, ihmemylly Sammon ja taikakanteleen alkuperästä.

Kysyttäneen, mitä tämä arkaistinen runous voi tarjota nykyisille sukupolville, 20. vuosisadan lopun ihmisille. Millaisia kosketuskohtia sillä on nykykulttuuriin ja mikä sisäinen jatkuvuus niitä luo? Näihin kysymyksiin ei ole helppo vastata, eikä jälkeläisten suhtautuminen kulttuuriperintöön koskaan ole ollut yksinkertaista ja yksiselitteistä. On hahmoteltu varsin erilaisia kulttuurin jatkuvuuden linjoja, joiden vaiheilla kiistellään edelleenkin.

Kalevala kansanomaisuuden symbolina

Kalevala on tunnetusti karjalaisten ja suomalaisten yhteinen kulttuuriperintö. Kalevalan puolitoistavuosisatainen elämä suomalaisen kulttuurin yhteydessä muuten todistaa havainnollisesti, miten eri tavoin muinaisrunouteen voidaan suhtautua ja sitä tulkita. Yleistäen voisi todeta seuraavan pyrkimyksen: kun 19. vuosisadalla ja vielä tämän vuosisadan alussakin Kalevalassa painotettiin sen kansanomaisuutta ja sen sisällön yhteyttä yleiskansallisiin ihanteisiin, niin myöhemmin Suomen porvarillinen tiede on huomattavasti menettänyt kiinnostustaan juuri tähän Kalevalan puoleen kuten folkloren kansanomaisuuteen yleensä. Tämä on johtunut myöhäisporvarillisen tietoisuuden yleisestä evoluutiosta: kansanomainen ja kansallinen alkuperä ei ole sille enää niin tärkeä kuin ennen. Kansanrunoutta on julkaistu runsaasti ja aineistoa on kertynyt valtava määrä, mutta sitä tutkitaan positivistis-empiirisesti ja ilman, että se asiaan kuuluvalla tavalla historiallisesti miellettäisiin laajemmalla yhteiskunnallisella ja sivistyksellisellä tasolla.

1800-luvulla ja varsinkin sen alkupuoliskolla suomalainen kansallisuusliike eli kehityksensä demokraattista vaihetta. Tuolloin vielä vähälukuinen suomalainen sivistyneistö koki Kalevalan heti sen ilmestyttyä kansallisen elpymisensä vertauskuvaksi, Suomen kirjallisuuden, kirjakielen ja kansallisen itsetunnon mahtavaksi kannustimeksi. Ruotsin pitkäaikainen herruus Suomessa oli aiheuttanut sen, että ruotsalainen kulttuuri- ja kielihegemonia vallitsi täällä vielä 1800-luvun alkupuoliskolla: suomen kielellä ei ollut mitään oikeuksia, sillä ei ollut pääsyä valtion hallintoon eikä koululaitokseen. Suurin osa maan väestöstä, itse asiassa koko suomenkielinen talonpojisto oli tuomittu mykkyyteen, joka esti sitä käyttämästä kansalaisoikeuksiaan. Niissä oloissa Kalevala ja sen kasvava maailmanmaine auttoivat vahvistamaan suomalaisessa yhteiskunnassa demokraattisia aatteita, joista myös kirjallisuus ja taide saivat ravintoa. Kalevala liittyi erottamattomasti kansakuntaan, ihmisten yhdenvertaisuuden ihanteeseen, unelmaan yleisestä onnesta.

Näin ymmärsivät Kalevalan Aleksis Kivi, J. H. Erkko, Eino Leino ja muut huomattavat 1800-luvun ja 1900-luvun alun suomalaiset kirjailijat. Heidän mielestään Kalevalalla ei ollut mitään yhteistä sen militaristisen hengen kanssa, jota siinä alkoivat nähdä taantumukselliset porvarilliset ideologit 1920- ja 1930-luvulla. Päinvastoin esimerkiksi Eino Leino asetti nimenomaan Kalevalan humanistisen sisällön vastakohdaksi voimistuvalle militarismille. Tässä mielessä merkille pantava oli hänen runonsa »Neljäs käsky» (1915), jossa hän aivan erityisen ponnekkaasti toi esille uskonsa humanistiseen ihanteeseen nojautuen Kalevalaan ja kaukaisten esi-isien unelmaan kansan onnesta. Hän kirjoitti tuon runon ensimmäisen maailmansodan aikana, Euroopan vuotaessa verta, ja todellisen maailman julmaa mielettömyyttä vasten unelma ihanteellisen sopusointuisesta ja onnellisesta maailmasta saattoi hyvinkin vaikuttaa taistelulta tuulimyllyjä vastaan. Runoilija kuitenkin tähdensi, että jos ihmiset luopuvat tuosta

unelmastaan, he joutuvat hävitysvietin valtaan ja lakkaavat olemasta ihmisiä. Leinon mielestä kansanrunouden voima piili sen optimismissa, sen ehtymättömässä eettisessä panoksessa, ja se yhdisti Kalevalan suureen humanistiseen traditioon.

. . .emme me ijäti
 inhasti uskoa saata,
ettei kauneus
 kerran kaitsisi maata,
sois pyhä virsi
 vieläkin henkisen mahdin,
sois yli tykkien jyskeen
 ja ratsujen tahdin.
Untenko kansa?
 Siinä me uskossa kuollaan.
Ei meitä auta
 höyry, ei sähkö, ei lento.
Siinä me surraan,
 siinä me huomenet huollaan,
siinä on myös vesa toivomme
 kultainen, hento.
Muistako sitten
 jälkehen jäänehet liemme
vai muut meistä,
 sen uskon me hautahan viemme:
ei sovi ihmisen
 olla ihmisen herra
muulla kuin hengellä vain
 kuin Väinämö kerran.

Viikinki-ihanteen läpimurto

Valitettavasti nämä Kalevalan tulkinnan humanistiset perinteet unohtuivat Suomessa 1920- ja 1930-luvulla, ja eeposta popularisoitiin tehokkaasti aivan toiseen suuntaan. Silloisen äärioikeiston militaristisen politiikan mieliksi Kalevala pantiin palvelemaan varsin avoimen propagandan tarkoitusperiä. Myönnytyksiä militarismille olivat myös eräät silloiset folkloristiset opit, vaikka ne tarjoiltiinkin »puhtaana tieteenä». Noissa opeissa kansanrunous menetti tärkeimmän ominaisuutensa – kansanomaisuutensa ja uskollisuutensa kansan ihanteille. Nyt kiellettiin kollektiivisen luomisen periaate kansanrunoudesta, ja runojen väitettiin syntyneen ylimyspiireissä. Eepoksesta, jossa oli ylistetty kansan kollektiivista työkokemusta ja kollektiivista viisautta, Kalevala muuttui »suomalaisten viikinkien» taruksi, sotaisien seikkailijoiden, joiden elämä oli täynnä valloitus- ja ryöstöretkiä. Kalevalasta etsittiin sen ajan militarismin »muinaisia juuria». Akateemisista tutkielmista nämä väärät ajatukset levisivät sitten lehdistöön ja koulukirjoihin. Jokavuotista Kalevalan päivää käytettiin propagandatarkoituksiin. Kaikki tämä oli kovin kaukana todellisesta kansasta ja kansanomaisuudesta. Eipä suotta vasemmistolaiskirjailija Pentti Haanpää kirjoittanut kertomuksessaan »Kansanrunoja» vuonna 1935: »Nyt on Kalevalan päivä, oikein riemupäivä. Herrat ovat pyhävaatteissaan ja puhuvat korkeita asioita. Mutta he pysyvät omissa majoissaan. Lähestykäämme me kansaa. Menkäämme pirtteihin. Ehkä kansa laulaa vieläkin jotakin . . .»

Kun militaristinen ideologia koki sodan jälkeen melkoisen devalvaation, jouduttiin Suomessa myös tarkistamaan suuri osa siitä, mitä Kalevalasta ja kansanrunoudesta oli aikaisemmin kirjoitettu. Kiinnostus kansanrunouteen heikkeni väliaikaisesti, koska sen vääristellyt tulkinnat olivat liiankin hyvässä

muistissa. Suomalaiset kriitikot toteavat, että 50-luvun niin sanotun modernistisen polven edustajat eivät olleet lainkaan kiinnostuneita kansanrunousperinteestä, vaan suhtautuivat siihen varsin skeptisesti ja olivat vakuuttuneet siitä, että kansanrunoudella ei vastedeskään tule olemaan kirjallisuudelle suurta merkitystä.

Paluu kansanrunouteen

Skeptisyys oli kuitenkin ohimenevää, ja jo 60-70-luvulla eri suuntien kirjailijat ja muiden muassa modernistit alkoivat jälleen palata folkloreen. Tämä tapahtui kuitenkin aivan eri tavoin, riippuen runoilijoiden yleisestä maailmankatsomuksesta. Matti Rossi ja muut vasemmistolaisrunoilijat palasivat kansanrunouden perinteisiin demokraattisissa tarkoituksissa ja arvostivat folkloressa ennen kaikkea kansanomaista sisältöä ja poetiikkaa. Kansanlaulun perinteitä he käyttivät muun muassa kehittääkseen nykyaikaista demokraattista laulua. Samalla suunnalla toimivat ansiokkaasti myös vasemmistolaiset säveltäjät (Kaj Chydenius, Otto Donner, Toni Edelmann) ja heidän johtamansa musiikkiyhtyeet.

Aivan toisella tasolla toimii esimerkiksi Paavo Haavikon runoelma Kaksikymmentä ja yksi, jossa on käytetty Sammon kuvaa ja yhtä ja toista muutakin kansanrunouden poetiikasta. Arvioitiinpa tätä runoelmaa miten tahansa (ja onhan sillä oma sisältönsä ja ansionsa), niin kansanrunouden perinteisiin se kuitenkin suhtautuu enemmän kielteisesti kuin myönteisesti, mikäli kansanrunouden perinteillä tarkoitetaan nimenomaan kansanomaisia ihanteita eikä pelkästään muodollisia tunnusmerkkejä. Kalevalassa sanotaan Sammosta, että tämä Ilmarisen takoma ihmemylly jauhoi anteliaasti jauhoja, suolaa ja rahaa. Paavo Haavikkoa Sampo on kiehtonut nimenomaan rahamyllynä. Hänen fantasiassaan Sampo on muuttunut koneeksi, joka lyö kultarahoja. Tämän koneen siepatakseen runoelman sotaisat sankarit lähtevät Bysanttiin, missä heille sitten sattuu kaikenlaisia seikkailuja. Haavikko on niitä länsimaisia sivistyneistön edustajia, joille historismin kategorialla ei ole enää mitään merkitystä, ja eräänlainen historian tasapäistäminen antaa hänen mielikuvitukselleen yllättävän suunnan; siltä kannalta katsoen ihmiset ovat aina olleet samanlaisia, aina he ovat havitelleet rahaa ja rikkautta, ja sen tähden Kalevalan muinaiset sankaritkin henkensä vaarantaen lähtivät sotaretkille sekä harjoittivat kauppaa ja liiketoimia. Mutta muinaisen epiikan maailman ja sen ihanteiden kanssa tällä ei ole paljoakaan yhteistä.

Kalevala – suljettu kirja?

Sanottakoon, että Kalevalan innostuneiden ihailijoiden rinnalla Suomessa on aina ollut myös skeptikkoja, jotka ovat pitäneet jo eepoksen suosiota ja mainetta tietyssä määrin keinotekoisena myyttinä. Kalevalasta on toisinaan kirjoitettu jopa »suljettuna kirjana», joka meidän aikanamme avautuu todella vain hyvin harvoille huippusivistyneille muinai-

sen kulttuurin tuntijoille. Aikoinaan se on ollut aitoa kansanrunoutta, jonka kaikki kansan edustajat tajusivat, mutta nykyoloissa sitä on jo hyvin vaikea ymmärtää arkaaisuutensa takia. Epäilijät ovat muistuttaneet, että jopa 1800-luvulla, kun Kalevala maineensa saavutti, sillä oli varsin vähän todellisia lukijoita. Kalevalan ensimmäinen laitos ilmestyi vuonna 1835 viidensadan kappaleen painoksena, ja sitä painosta riitti myytäväksi 14 vuoden ajan. Myöhemminkään ei uusien laitosten menekki ole aina todistanut, että ostettua kirjaa olisi todella luettu. On vedottu siihenkin, että kouluissa Kalevalan opetus on törmännyt vaikeuksiin, oppilaat ovat heikosti ymmärtäneet sen kieltä ja sisältöä. Epäonnistuneeksi osoittautui myös Eino Leinon yritys perustaa vuonna 1912 erityinen Kalevala-teatteri, jonka avulla oli tarkoitus harjoittaa aikalaisten keskuudessa laajaa propagandaa eepoksen hyväksi. Sanalla sanoen, arkaaisuus ja nykyhetki olivat vaikeasti yhdistettävissä – tämä oli epäilijöiden tärkein perustelu.

Nämä seikat ovat yleisesti tiedossa, ja ne on pakko ottaa huomioon. Silti ne eivät vielä mitenkään riitä kumoamaan itse ajatusta kulttuurin jatkuvuudesta. Olisi lapsellista kuvitella, että muinaiset kulttuurimuistomerkit olisivat vielä nykyisinkin kaikkien ymmärrettävissä ilman minkäänlaista esivalmistelua. Tuskinpa antiikin runous sen enempää kuin Danten, Miltonin tai Goethenkaan kirjat ovat nykyisin massalukemista tämän sanan liiankin kirjaimellisessa merkityksessä, mutta silti emme kiistä niiden merkitystä maailmankulttuurissa, nykykulttuuri mukaan luettuna.

Samaa voidaan sanoa Kalevalasta ja muinaisesta kansanrunoudesta. Ilman niitä ei Suomen kirjallisuudessa olisi ollut Kiveä, Leinoa eikä muitakaan mittavia ilmiöitä. Sama koskee Neuvosto-Karjalan kirjallisuutta ja kulttuuria, jotka ovat syntyneet ja kehittyvät vankalla kansallisella pohjalla.

Kalevala välikirjallisuutena

Kalevalan ehtymättömästä merkityksestä voidaan erottaa muutamia puolia. Ensinnäkin Kalevalan oma folkloreperusta, joka on kiistaton. Suomessa on melko usein väitelty siitä, missä määrin Kalevala on varsinaista kansanrunoutta ja missä määrin Lönnrotin yksilöllistä tuotantoa. Äärimmäisiäkin näkökantoja on esitetty. Kun Kalevala alkuaikoina samastettiin tavallisesti varsinaiseen kansanrunoustraditioon, niin myöhemmin – aina meidän aikaamme saakka –on usein tähdennetty Lönnrotin ehdottoman yksilöllistä luovaa osuutta. Jälkimmäisessä tapauksessa unohdetaan tahtoen tai tahattomasti kaiken kansalliskirjallisuuden yleinen kehityslaki: sen perusta on aina kansanrunous. Neuvostoliittolainen runoilija Rasul Gamzatov on kuvaannollisesti verrannut kansalliskirjallisuutta lintuun, joka tarvitsee lentääkseen ehdottomasti siipiparin: syntymässä olevalle kirjallisuudelle se siipipari on oma folklore ja maailmankirjallisuuden tarjoama kokemus. Myös Lönnrot, joka oli luomassa uutta suomalaista kirjallisuutta, laati Kalevalan aidolle folklorepohjalle ja käytti samalla hyväkseen

maailmankirjallisuuden tarjoamaa kokemusta – muinaiskreikkalaisten Iliaan ja Odysseian, muinaisislantilaisen Eddan sekä muinaissaksalaisen Nibelungeinlaulun. Kalevala on kansanrunoutta, mutta kirjallisesti muotoiltua.

Tästä kuitenkin seuraa se, että folkloristisen puolen ohella Kalevalalla on myös kirjallinen puolensa. Heti kun kansa synnyttää kirjoitetun kirjallisuuden, se alkaa suhtautua suulliseen traditioon kahtalaisesti. Kirjallisuus nojautuu folkloreen ja löytää siitä yhä uusia kallisarvoisia jyviä, mutta kirjallisuuden kehitystavoitteet ja -tiet ovat jo toiset kuin folkloren. Ensinnäkin folklore on murteellista, se ei vielä edellytä yleiskansallista kieltä, kun taas kirjallisuudelle tämä tehtävä on ensisijainen. Kun kansakunta syntyy, syntyy myös yhtenäinen kansallinen kirjakieli. 1800-luvun alkupuoliskon suomalaisessa kirjallisuudessa käytiin niin sanottu murteiden taistelu, jossa kiisteltiin siitä, minkä murteen pohjalla kirjakieltä tulisi edelleen kehittää, ja Lönnrotin Kalevalalla oli tavattoman suuri osuus tämän kiistan ratkaisuun. Mutta näissä tarkoituksissa Lönnrot yhtenäisti jossakin määrin kansanrunojen kieltä, joka oli runonlaulajan mukaan monimurteista, ja menetteli näin nimenomaan ottaen huomioon yhtenäisen kirjakielen kehitystarpeet. Kalevalan runojen yhtenäinen kompositiokin vaati ehdottomasti episodien juonellista yhteensitomista, nimien yhtenäistämistä ja kertojan osuuden tehostamista – folkloren aineisto muokattiin siis kirjallisuuden lakien mukaan.

Näin kansanrunouden tarjoaman aineiston pohjalta syntynyt Kalevala alisti jo jossakin määrin tämän aineiston uuden ajan kirjallisen ajattelun normeihin. Siinä mielessä Kalevala on folkloren ja kirjallisuuden väli-ilmiö. Suomalaisen kirjallisuuden historiassa Lönnrotin aika oli kansanrunouden aarteiden kirjalliseen kehitykseen vetämisen aktiivista aikaa. Kehityskulku oli kahtalainen. Yhtäältä kansanrunouden perinteet muuntuivat kirjallisiksi, ja toisaalta kirjallisuus tuli kansanrunoutta vastaan. Hieman yksinkertaistaen voisi sanoa, että kun Lönnrotin toiminta edusti suoranaista etenemistä runonlaulajista kirjallisuuteen, niin hänen aikalaisensa J. L. Runeberg eteni päinvastoin kirjallisuudesta folkloreen ja kansanelämään. Suomen ruotsinkielinen kirjallisuus oli näet suomenkielistä kirjallisuutta suuremmassa määrin sidoksissa eurooppalaisiin kirjallisiin perinteihin, kun taas sen kosketukset kansanrunouden lähteisiin olivat välillisemmät. Runeberg oli saanut kasvatuksensa antiikin hengessä, ja hän tunsi mainiosti uuden ajan eurooppalaisen kirjallisuuden. Kansanrunouteenkaan hän ei perehtynyt suoraan kansanlaulajien kanssa seurustelemalla kuten Lönnrot, vaan epäsuorasti, kirjallisten lähteiden – Homeroksen, Herderin ja Ossianin, P. O. Götzin saksantamien serbialaisten kansanlaulujen ja Lönnrotin Kalevalan – välityksellä.

Talonpoikaisrunoilijat ja Neuvosto-Karjalan kirjailijat

Lönnrotin Kalevala-eepos ja kansanlyriikan antologia Kanteletar olivat selvin ilmaus

suullisten runoperinteiden muuntumisesta kirjalliseksi ja kirjoitetuksi. Mutta sen ajan kirjallisuudessa oli muitakin, typologisesti niille sukua olevia taiteellisia ilmiöitä, joista mainittakoon niin sanottujen talonpoikaisrunoilijoiden (Paavo Korhosen, Pentti Lyytisen, Olli Kymäläisen ym.) tuotanto. He käyttivät kansanrunouden runomittaa mutta eivät enää kirjoittaneet perinteellisistä folkloren aiheista. He sepittivät tietoisesti laulujaan, toisin sanoen tiedostivat tekijyytensä, mikä ei vielä perinteelliselle folklorelle ollut ominaista. Myös esitystapa alkoi muuntua. Vaikka talonpoikaisrunoilijat vielä lauloivatkin laulujaan, niin he myös kirjoittivat ne muistiin. Monet heistä osasivat lukea ja kirjoittaa ja kokivat siis kirjallisen kulttuurin vaikutuksen.

Mutta Kalevalalla ja kansanrunouden aarteilla oli tavattoman tärkeä osuus myös Neuvosto-Karjalan kirjallisuuden ja ammattimaisen taiteen syntyyn ja kehitykseen. Tämä alkoi näkyä vasta 1900-luvulla, Lokakuun vallankumouksen jälkeen, sosialistisen yhteiskuntajärjestelmän vallitessa. Muuttuneissa yhteiskuntaoloissa kansanrunousperinteiden muuntuminen kirjallisiksi sai omia erityispiirteitä, vaikka eräitä historiallisia analogioitakin on toki havaittavissa. Esimerkiksi useiden neuvostovallan ajan karjalaisten runonlaulajien tuotanto vastaa typologialtaan jossakin mielessä suomalaisten talonpoikaisrunoilijoiden varhaisempaa tuotantoa. Myös karjalaiset runonlaulajat, jotka perinteellisten runojen rinnalla esittivät uusia, omia sepittämiään lauluja nykyajan elämästä, alkoivat tiedostaa kirjallisen tekijyytensä. Nämä runonlaulajat olivat enimmäkseen iäkkäitä. Jotkut heistä eivät osanneet lukea eivätkä kirjoittaa, toiset taas osasivat (esimerkiksi M. I. Mihejeva, J. I. Hämäläinen ja A. J. Kibrojeva) ja pystyivät itse kirjoittamaan sepitelmänsä muistiin. Useimmiten he käyttivät perinteellisiä kansanrunouden mittoja, vaikka poikkesivatkin niistä toisinaan tietoisesti. Typologialtaan nämä neuvostovallan aikaisten karjalaisten runonlaulajien »uudet laulut» voidaan lukea kuuluviksi folkloren ja kirjallisuuden väli-ilmiöihin, jotka ovat luonteenomaisia kirjallisen kehityksen varhaiskaudelle.

Edellä mainittujen runonlaulajien tuotannon rinnalla kasvoi Karjalassa ensimmäinen syntyperältään karjalaisten ammattikirjailijoiden polvi. Neuvosto-Karjalassa muodostui kirjakieleksi venäjän rinnalla suomi, jolla ovat kirjoittaneet ja kirjoittavat edelleenkin sellaiset Karjalan kansalliset kirjailijat kuten Nikolai Jaakkola, Antti Timonen, Jaakko Rugojev, Nikolai Laine, Pekka Perttu ja Ortjo Stepanov. He kaikki ovat kotoisin Pohjois-Karjalasta (Vienasta), kuulujen runonlaulajien mailta, mistä aikoinaan kirjoitettiin muistiin Kalevalan ytimen muodostavat parhaat runot. Yhteistä kaikille edellä mainituille kirjailijoille on se, että heidän tuotantonsa on erittäin kiinteästi sidoksissa kotiseudun kansanelämään ja suulliseen runoperintöön. He kirjoittavat maanmiehistään, näiden menneisyydestä ja nykypäivästä, heidän elämästään ja tavoistaan ja koettelemuksistaan. Tietyssä mielessä näiden kirjailijoiden tuotanto – ovathan he kirjallisen sivistyneistön ensimmäisen polven edustajia

– merkitsee Karjalan kansan siirtymistä vuosisataisesta suullisesta runokulttuurista kaunokirjallisuuteen. Ja folklorella on näiden kirjailijoiden tuotannossa aivan erityinen osuus. Nuoressa karjalaisessa kirjallisuudessa tapahtuu aivan nähtemme eeppisten kirjallisuudenlajien – romaanin, novellin, kertomuksen ja runoelman genesis, ja eeppisen kansanrunouden vaikutus siihen on varsin tuntuva.

Esimerkiksi Rugojevin suuressa runoelmassa »Karjalainen tarina» vaistoaa hyvin kirjoittajan yhteyden sekä kansan elämään että kansanrunouteen. Tämän eeppisen, kertovan runoelman Rugojev kirjoitti 1950-luvulla. Se oli hänen ensimmäinen suuri teoksensa. Ja se on edelleenkin teos, jossa hän on selkeimmin ilmentänyt itseään nimenomaan eeppisenä runoilijana. Rugojevin runoelman eeppisyys on aivan erityistä. Runoelma on vielä hyvin lähellä kansanrunouden epiikkaa, Kalevalaa ja sankarirunoja. Tällainen eeppisyys on mahdollista vain kansallisen runouden verraten varhaisessa kehitysvaiheessa, ja tämän vaiheen Karjalan nuori kirjallisuus koki sodanjälkeisinä vuosikymmeninä. Käytännössä vasta silloin alkoivat siinä syntyä kertovat kirjallisuudenlajit, ja siksi niiden ja folklore-eepoksen keskinäinen läheisyys oli vielä luonnollinen.

Rugojevin runoelma elvyttää eloon kuvan Pohjois-Karjalan (Vienan) kansanelämästä semmoisena, kuin se oli vielä hieman yli 60 vuotta sitten. Kansan elämä, pohjoisten salokylien elämä esiintyy runoelmassa siinä tärkeässä historiallisessa murrosvaiheessa, joksi Venäjällä tapahtunut vallankumous muodostui. Runoelmassa kuvattu elämänaineisto jakaantuu tavallaan kahteen kerrokseen, kahteen historialliseen tasoon. Alempi ja vanhempi kerros käsittää Pohjois-Karjalan talonpoikien verraten staattisen patriarkaalisen elämän vuosisataiset perinteet. Siinä esiintyy patriarkaalisen suvun kokemus totuttuine askareineen, joita olivat metsästys, kalastus ja kaskiviljelys, vakiintuneine tapoineen, esi-isiltä perittyine pyhine uskomuksineen sekä horjumattomine käsityksineen maailmasta ja ihmisten välisistä suhteista. Toinen ja uudempi kerros tarjoaa runsaasti patriarkaalisen yhteisön sisäisen yhteiskunnallisen jakauman tunnusmerkkejä samoin kuin ties mistä yllättäen pyyhältäviä mullistuksia, jotka äkkiä kiskaisevat hiljaiset korven asukkaat vallankumousmyrskyjen pyörteisiin. Runoelman päähenkilö on kansa, eivät yksityiset henkilöt.

Tällainen yleiskansallisen elementin painottaminen yksilöllisen sijasta on ominaista muutamille muillekin karjalaisille kirjailijoille ja muun muassa prosaisteille. Nikolai Jaakkola kirjoitti suuren Pirttijärvi-sarjansa niin ikään Pohjois-Karjalan asujaimista, ja romaani käsittää osapuilleen saman aikakauden kuin Jaakko Rugojevinkin runoelma. Kummassakin teoksessa painotetaan yleiskansallista elämää, jonka virrasta erottuu yksityisiä henkilöitä, mutta heidänkin käytöksessään ja tottumuksissaan, ajatuksissaan ja toiveissaan ilmenee enemmänkin kyseiselle elämänmuodolle yleisesti ominainen heimoelementti kuin henkilökohtainen ja yksilöllinen.

Yksilö ja psykologia

Karjalan nuori kirjallisuus ei kuitenkaan polje paikallaan. Se kehittyy ja siinä ilmenee uusia tyylivirtauksia. Kirjailijat itsekin kehittyvät, samoin heidän taiteelliset periaatteensa. Saattaakin huomata, miten Karjalan kirjallisuudessa, runoudessa ja proosassa, on viime vuosina tapahtunut tiettyjä eeppisen kertomatyylin muutoksia. Esimerkiksi lyyrisen aineksen osuus tehostuu Rugojevin, Laineen ja Summasen runoudessa ja runoelmissa. Antti Timonen, joka romaanissaan Me karjalaiset kuvaa kansan elämää, painottaa jo voimakkaasti henkilöiden yksilöllisiä kohtaloita. Hänen romaanissaan aktivoituu fabulan rooli. Hän asettaa romaanin keskukseksi traagisen persoonallisuuden ja seuraa mahdollisimman yksityiskohtaisesti hänen vaelluksiaan tapahtumien pyörteissä. Historiallisesti tämä yksilö on Pirttijärvi-sarjan henkilöiden aikalainen, mutta kirjailijan näkökulma on jo toinen; maailman entinen eeppinen stabiliteetti on horjunut itse yksilön luonteessa, ja kirjailija pyrkii tutkimaan hänen hämmentynyttä itsetuntoaan, suuntautuu psykologiaan. Tässä lieneekin yksi niistä tuntomerkeistä, jotka osoittavat eeppisen tradition muodonmuutoksen Karjalan proosassa, sen kehityksen Karjalan kansallisten kertojien tuotannossa.

Yhteydet Kalevalaan ja kansanrunouteen ovat olleet varsin hedelmällisiä Karjalan nykyiselle kuvataiteelle, musiikille ja teatterille. Osmo Borodkinin, Georgi Stronkin, Leo Lankisen, Tamara Jufan ja Mjud Metševin teokset, Kalle Raution ja Helmer Sinisalon sävellykset, Kalevalan ja Kantelettaren dramatisoinnit Petroskoin suomalaisen draamateatterin näyttämöllä, Kantele-yhtyeen ja muiden taiteilijaryhmien konsertit ovat olleet merkkitapauksia Karjalan ja koko maan kulttuurielämässä.

Folkloren estetiikka nykyajassa

Tietenkään uusi kulttuuri ei voi olla pelkkää muinaisen folkloren tyylittelyä. Uutta kansankirjallisuutta ei voi luoda vain toistelemalla sananlaskuja, jäljittelemällä legendoja ja satuja. Neuvostoliittolainen kritiikki on aivan oikein maininnut senkin, että folkloren estetiikasta ei pidä tehdä mitään universaalista normia, joka on yhtä toivottava, hyödyllinen ja tuloksellinen kaikkien aikakausien kirjailijoille ja kaikenlaisille taiteellisille persoonallisuuksille. Missä määrin taiteilija käyttää kansanrunouden kielikuvia ja motiiveja, ei vielä ole ratkaiseva seikka eikä varsinkaan ainoa mittapuu, jolla hänen tuotantonsa kansanomaisuutta ja kansallisuutta mitataan. Kirjallisuusarvostelija L. Jemeljanov on todennut, että Puškin ei »Vaskiratsastajassaan» ole yhtään vähemmän kansanomainen kuin »Sadussa tsaari Saltanistakaan». Ilmeisesti kansanrunous pysyy aina yhtenä kirjallisuuden tärkeimmistä lähteistä, ja sen vaikutus on ehtymätön. Mutta tuon vaikutuksen luonne muuttuu historiallisesti. Oikeastaan ilmeneekin kaikkien hedelmällisten taiteellisten traditioiden elinvoima siinä, että kehittyessään taide löytää niistä yhä uusia syvyyksiä, joista eri aikakausien taitei-

lijat havaitsevat jotakin, mikä vastaa heidän omaa aikaansa.

Pinnallinen tyylittely »kansanrunon tapaan» ei ole tarpeen, ei myöskään sanahelinä, mutta sen sijaan tarvitaan rakkautta ja huolenpitoa siitä, että muisto runonlaulajista ja heidän suuresta taiteestaan ei unohtuisi nykypolvilta, Karjalan maan nykyisiltä asukkailta. Olisi esimerkiksi paikallaan ikuistaa veistoksin tuo muisto Karjalan kaupungeissa ja taajamissa. Museotoimintaa olisi parannettava, laajennettava erilaisten folkloreaineistojen näyttelyjä ja koottava yhteen kaikki Kalevalan käännökset Neuvostoliiton kansojen ja muiden maiden kansojen kielille, jotta sen maailmanmaine voitaisiin kansanomaisen havainnollisesti osoittaa.

Folkloren rooli kehitysmaissa

Sillä, että Kalevala kuuluu maailmankulttuurin aarteistoon, on oma merkityksensä. Nykymaailmassa on vielä monia kansoja, jotka vasta ovat lähdössä itsenäisen kehityksen tielle ja rakentamaan muun muassa omaa kulttuuriaan. Esimerkiksi Afrikassa puhutaan satoja kieliä, mutta monet niistä ovat vasta saamassa kirjallisen muotonsa. Afrikan kirjailijat käyttävät usein kirjakielenään entisiä »siirtomaakieliä», englantia tai ranskaa, koska oma kirjakieli ei vielä ole riittävän kehittynyt. Tällaisessa tilanteessa kansanrunouden merkitys on näille kansoille valtavan suuri, onhan kansanrunous niille toistaiseksi lähes ainoa todiste niiden sivistyksellisestä omaperäisyydestä. Lehtitietojen mukaan Unescon yhteyteen on näiden kansojen aloitteesta viime vuosina perustettu erityisiä hallitustenvälisiä komissioita tehostamaan folkloren keräämistä, tutkimista ja propagandaa varsinkin kehitysmaissa. Samalla nämä kansat ovat huolissaan siitä, miten ne voisivat varjella folkloreaan, laulujaan, tanssejaan ja perinteisiä ammattejaan kaupallisuuden invaasiolta. Parhaillaan pohditaan sitä, että jokaisella kansalla pitäisi olla juridisesti suojeltu »tekijänoikeus» omaan folkloreensa ja sen propagandakeinoihin (ks. Honko 1983, 41–43). Nämä kansat ovat hyvin kiinnostuneita Kalevalasta, joka on aivan viime aikoina käännetty kahdelle afrikkalaiselle kielelle – suahiliksi ja pulariksi.

Kalevalan kollektivismi

Mikä Kalevalan sisällössä ja ihanteissa sitten nykyaikaisia ihmisiä kiehtoo? Karl Marx kirjoitti 25. maaliskuuta 1868 Friedrich Engelsille hyvin syvällisiä ajatuksia tavasta, jolla muinaisaikojen taidetta ymmärretään, ja missä mielessä se on nykyihmisille kallisarvoista. Meitä kiinnostavassa kirjeen osassa puhutaan romanttisen tietoisuuden erityispiirteistä, siitä miten romantiikkaan vaikutti Euroopassa 1700-luvun lopulla tapahtunut Ranskan vallankumous. Vallankumous ja porvarillisten yhteiskuntasuhteiden voitto eivät olleet kaikille mieliksi, osa sivistyneistöstä tunsi voimistuvaa kiinnostusta esiporvarillisiin elämänmuotoihin. Marx kirjoitti seuraavasti:

Ensimmäinen reaktio Ranskan vallankumoukseen ja siihen liittyneeseen valistuskauden ideologiaan oli luonnollisesti se, että kaikki pyrittiin näkemään keskiaikaisessa, romanttisessa valossa. Edes sellaiset henkilöt kuten Grimm eivät olleet siitä vapaita. Toinen reaktio – ja se vastaa sosialistista suuntausta, vaikka nämä tiedemiehet eivät aavistakaan yhteyttään siihen, – oli pyrkimys nähdä keskiajan rajojen taakse kunkin kansan alkukantaiseen aikaan. Ja sieltä, kaikkein vanhimmasta he hämmästyksekseen löytävätkin uusinta uutta aina tasa-arvon puolustajiin saakka, jotka menevät niin pitkälle, että itse Proudhonkin kauhistuisi» (Marx & Engels 1959, 44).

Kirjeessään Marx mainitsee juuri lukeneensa huomattavan saksalaisen porvarillisen historiantutkijan G. L. Maurerin kirjoja. Maurer oli kiinnostunut muinais- ja keskiajan Saksan yhteiskuntarakenteesta. Hän oli tutkinut keskiaikaisen saksalaisen yhteisön markin historiaa, ja Marx arvosti häntä erityisesti sen tähden, että hän osoitti Saksassa muinoin harrastetun maankäytön yhteisöjärjestelmää ja siten kumosi käsityksen muka »ammoisesta» yksityisestä maanomistusoikeudesta. Marx kirjoitti, että Maurerin kirjoilla on valtava merkitys. »Paitsi alkukantainen aika myös myöhempi kehitys... joutuu aivan uuteen valoon» (ibid., 43). Tiedämme, miten tavattoman tärkeänä marxismin klassikot pitivät muinaisten aikakausien tutkimista, ja miten perustavanlaatuinen osuus oli tässä suhteessa Engelsin teoksella Perheen, yksityisomaisuuden ja valtion alkuperä.

Muinaisessa kansanrunoudessa ja muun muassa karjalais-suomalaisissa muinaisrunoissa vahvistetaan ihmisten välisten kollektivististen, alkukantaisten, yhteisomistusoikeuteen perustuvien yhteisösuhteiden ihannetta. Siksi tuo ihanne kiehtoi vuosisatoja kansaa ja siksi runot elivät niin pitkään kansan muistissa säilyen meidän päiviimme saakka. Tuon ihanteen kiehtovuus on siinä, että se johtui ihmissuhteita koskevista alkukantaisen kollektivistisista käsityksistä. »Kulta-aikaa» ei tietenkään ole koskaan ollut, ei edes menneisyydessä, alkukantainen sukuyhteisörakenne oli omalla tavallaan alkeellinen ja rajoittunut. Mutta silti tuo rakenne oli tärkeä vaihe ihmiskunnan kehityksessä. Se oli pitkä harppaus eteenpäin verrattuna muinaisten ihmisten aikaisempaan laumatilaan. Alkukantainen kollektivistinen suku- ja heimomoraali oli edistyksellistä, sillä se hillitsi animaalista individualismia ja muutti eläimen ihmiseksi. Heimon sisällä sen kaikki jäsenet olivat yhdenvertaisia keskenään, omistivat kaiken yhdessä, pitivät huolta toisistaan. Toisaalta tuon alkukantaisen heimomoraalin rajoittuneisuus ilmeni siinä, että kaikki mikä jäi suvun ja heimon ulkopuolelle, oli myös lain ulkopuolella. Ja siitä huolimatta juuri alkukantaista heimokollektivismia runoissa ihannoidaan. Eeppiset sankarit tekevät urotyönsä yhteisen hyvän nimessä. He eivät tunne itsekkyyttä, omanvoitonpyyntiä eivätkä individualistista psykologiaa. Viljellessään maata, kasvattaessaan metsiä ja viljaa, takoessaan Sampoa eepoksen sankarit tekevät sen koko kansan hyväksi. Ja vaikka muinainen tietoisuus katsoi ihmiskuntaan kuuluvaksi vain oman sukuyhteisön, oman heimon, niin eeppisen runouden ja Kalevalan sisältö on paljon avarampi, ja tämä johtuu siitä, että kysymyksessä oli nimenomaan

kollektivistinen tietoisuus. Neuvostoliittolainen tutkija E. M. Meletinski kirjoittaa, että muinaiseepoksessa jäänteenomaiset ahtaat heimokäsitykset muuttuvat paradoksaalisesti humanistiseksi paatokseksi, jolla puolustetaan yleisinhimillisiä kulttuurisaavutuksia »epäinhimilliseltä», alhaiselta ja vihamieliseltä alkuvoimalta, koska mytologisen fantasian värittämät eeppiset toisheimoiset viholliset eivät ihmisten tietoisuudessa vielä ole erkaantuneet vihamielisistä ja spontaaneista luonnonvoimista (Meletinski 1963, 148).

Neuvostoliittolaisessa kirjallisuudentutkimuksessa Kalevalan runollisen maailman ja alkukantaisten yhteisöihanteiden välisen yhteyden osoittivat ensimmäisinä artikkeleissaan 1930-luvun puolivälissä Yrjö Sirola ja leningradilainen professori J. Kagarov, minkä Otto Ville Kuusinen myöhemmin pani merkille tunnetussa esipuheessaan Kalevalaan. Kuusinen olikin käsitellyt tätä problematiikkaa seikkaperäisesti.

Porvarillisesta kansanrunoustieteestä sanottakoon, että muinaisepiikan kollektivistisiin ihanteisiin se on aina suhtautunut melko välinpitämättömästi, eikä muutoksia ole uusimpanakaan aikana ollut havaittavissa. Pikemminkin päinvastoin.

Varhais- ja myöhäisporvarillisten näkemysten eroavuus

Mainittakoon muuan mielenkiintoinen seikka: kansanrunouden kollektivistisesta hengestä kirjoitti Elias Lönnrot, ja vuonna 1881 Arvid Järnefelt, silloin vielä 20-vuotias ylioppilas, viittasi maanomistussuhteiden erityisluonteeseen muinaisina aikoina. Järnefeltin isänmaallisesti asennoituneet ikätoverit puhuivat tuolloin paljon rakkaudestaan kansaan ja kansanrunouteen, ja hän katsoi välttämättömäksi muistuttaa siitä, että muinainen kansankulttuuri syntyi aivan toisissa historiallisissa olosuhteissa ja perustui yhteiseen maankäyttöön, kun taas hänen aikanansa suomalaisessa yhteiskunnassa vallitsi maan yksityisomistus. Myöhemmin, kun tämä ongelma muodostui Järnefeltin tuotannossa keskeiseksi, hän kehitti siitä yhden porvarillisen sivilisaation paradokseista: maanomistajalla on oikeus omistaa maata, mutta hänen ei tarvitse välttämättä viljellä sitä; maanviljelijä viljelee maata, mutta ei omista sitä.

1900-luvun porvarillisessa tieteessä historismin vaisto tylstyi, mikä ilmeni muun muassa epäilevänä suhtautumisena niihin klassisiin esteettisiin järjestelmiin, joihin historismi liittyy, vaikkapa vain idealistisessakin muodossa. Hegelin ansiot muinaisten aikakausien runouden ja taiteen selittäjänä ja tulkitsijana historismin kannalta ovat tavattoman suuret, ja kuitenkin nykyinen porvarillinen tiede tavallaan hyljeksii Hegelin estetiikan historiallisia kategorioita. Muinaiseen sankarieepokseen soveltaen Hegel puhui erityisestä »eeppisestä maailmantilasta» (yleisen valta yksityisen yli). Jotkut nykyiset länsimaiset Hegelin arvostelijat käsittävät tuon kaiken pelkäksi spekuloinniksi ja fiktioksi, jolla ei ole minkäänlaista historiallista pohjaa.

Marx sitä vastoin näki Hegelin abstrakteis-

sa termeissä jotakin sellaista, mille löytyi konkreettinen yhteiskunnallinen sisältö historiasta itsestään. Jo mainitsemassani kirjeessään Engelsille Marx kirjoitti:

Mutta mitä sanoisi ukko Hegel, jos saisi siellä rajan takana tietää, että yleinen (Allgemeine) merkitsee saksalaisille ja skandinaaveille nimenomaan yhteisön omistamaa maata ja yksityinen (Sundre, Besondre) taas tuosta yhteisön maasta erotettua yksityistä omaisuutta (Sondereigen). Kirottua! Siispä loogiset kategoriat yhtä kaikki johtuvat suoraan »suhteistamme» (aus »unsrem Verkehr») (Marx & Engels 1959, 45).

Vaikka myöhäisporvarillinen tietoisuus onkin epäsovussa historian kanssa, se kaikesta huolimatta tuntee vetoa »esihistorialliseen» ja »esirationalistiseen» aikaan, jonkinlaiseen esisosiaaliseen »pre-eksistenssiin», jossa mytologinen maailmankuva on vielä alkuperäisen koskematon ja eheä. Tuollainen nostalgia on reaktio yksilön vieraantumiseen porvarillisessa yhteiskunnassa. Tuo vieraantuminen johtaa siihen, että yksilö on vaarassa kadottaa tietoisuutensa luonnollisista yhteyksistään ulkomaailmaan. Sitä taas pidetään kohtalonomaisena ilmiönä koko »länsimaisessa sivistyksessä», ja siitä syytetään tavallisesti filosofista rationalismia ja tieteellis-teoreettista tietoa yleensä alkaen sen varhaisimmista lähteistä (Friedrich Nietzschelle jo Sokrates oli rationalisti, Henri Bergsonille taas elealaiset filosofit ja Walter Benjamille, joka oli »Frankfurtin koulukunnan» teoreetikkoja, rationalismin siemenet piilivät jo myyteissä). Uuden ajan rationalisteista arvosteltiin erityisesti Descartesia, jonka filosofinen dualismi jäsensi henkisen ja ruumiillisen kahteen toisistaan riippumattomaan substanssiin ja siten ikään kuin »laillisti» abstrahoidun ajattelun ja esineellisyyden eron. Lähellä eksistentialismia oleva espanjalainen filosofi ja taiteen teoreetikko Ortega y Gasset on ilmaissut asian niin, että »Descartesin ajoista alkaen länsimainen ihminen on asustanut esineettömässä maailmassa» (Maier 1964, 67). Taiteellisen tuotannon alalla tuollainen maailman »tekeminen esineettömäksi» »vieraantuneen» tietoisuuden avulla synnyttää erilaisia »abstraktin taiteen», »abstraktin runouden» jne. virtauksia. Mutta vieraantumisen rinnalla ja reaktiona siihen viljellään romanttista kaipuuta ihmiskunnan menettämään alkukantaiseen ja alkuperäisen eheään ja konkreettiseen maailmankuvaan. Nämä kaksi porvarillisen tietoisuuden erityispiirrettä mainitsi jo Marx korostaen, että ne ovat sekä toistensa vastakohdat että rinnakkaisilmiöt (Marx & Engels 1968, 105–106).

Etäisyytemme Kalevalaan

Tietenkin inhimillisellä tietoisuudella on lupa kurkistaa menneisyyteen ja löytää sieltä sellaista, mikä sitä kiehtoo. Tunnemme Marxin sanat antiikin kreikkalaisten taiteen ikuisesta lumosta. Noita kreikkalaisia hän nimitti ihmissuvun »normaaleiksi lapsiksi». Mutta Marxin käsitys antiikista oli tiukan historinen ja vailla romanttista menneisyyden kaihoa. »Mies ei voi uudelleen muuttua lapseksi vajoamatta lapsellisuuteen», Marx kirjoitti ja jatkoi: »Mutta tottahan häntä ilahduttaa lap-

sen naiivisuus ja tottahan hän itse pyrkii mahdollisimman korkealla tasolla uudistamaan todellisen olemuksensa! Sillä eikö lapsen luonteessa jokaisella aikakaudella herääkin eloon hänen oma luonteensa luonnollisessa totuudessaan? Ja miksi ei ihmisyhteisön lapsuus siellä, missä se kauneimmillaan kehittyi, saisi kiehtoa meitä ikuisella kauneudellaan, vaiheena joka ei enää koskaan toistu?» (Marx & Engels 1958, 737.)

Myös Kalevala ja kansanrunouden epiikka kertovat meille menneisyydestä, joka ei koskaan enää palaa. Mutta tuon runouden ihanteet askarruttavat meitä jatkuvasti. Sanottakoon, että Lönnrot Kalevalaa muokatessaan tehosti ratkaisevasti muinaisrunojen ja nykyaikaisen historisen tietoisuuden välistä yhteyttä. Kansanrunoissa tapahtumat liikkuvat mytologisessa ajassa, ja ihanteellisten alkuisien ja ihanteellisten elämänperusteiden maailmana eeppisen runouden maailma on omalla tavallaan itseensä sulkeutunut. Se on kaukainen mennyt maailma, jonka perimätieto rajaa tämän hetken maailmasta. Runonlaulajille eeppinen maailma ei milloinkaan ollut heidän oman aikansa maailma. M. Bahtinin mukaan se oli runonlaulajasta »absoluuttisen eeppisen välimatkan takana».

Omassa koosteessaan Lönnrot ikään kuin mursi tuon kehän, voitti välimatkan ja toi muinaisen maailman lähelle nykyajan sivistynyttä maailmaa. Selvimmin mytologian ja nykyaikaisen historisen tietoisuuden kohtaaminen ilmeni Lönnrotin itsensä sepittämissä Kalevalan prologissa ja epilogissa. Niissä hän tähdentää ajatusta, että sankarilaulut on irrotettu perimätiedosta, jotta ne palvelisivat uusia polvia, toisin sanoen soveltuisivat historialliseen aikaan, nykyaikaan. Kalevalan loppusäkeissä laulaja pyytää vaatimattomasti antamaan anteeksi, jos hänen kykynsä vähäisiksi arvioidaan, mutta hyvin tietoinen hän on kuitenkin runoelman itsensä välttämättömyydestä nykypäivän ja tulevan ajan ihmisille.

Vaan kuitenki kaikitenki
la'un hiihin laulajoille,
la'un hiihin, latvan taitoin,
oksat karsin, tien osoitin.

Kalevala on muinaisrunoutta, mutta samalla elävää kulttuuriperintöä, jonka merkitys on suuri nykyäänkin.

(Suomennos Ulla-Liisa Heino)

Kirjallisuus

Honko, Lauri Who Owns the Kalevala? Books from Finland 2/1983. Helsinki 1983.

Maier, R. N. Paradies der Weltlosigkeit. Untersuchungen zur abstrakten Dichtung seit 1909. Stuttgart 1964.

Marx, Karl & Engels, Friedrich Sotšinenija t. 12, 32, 46:1. Moskva 1958, 1959, 1968.

Meletinski, J. M. Proishoždenije geroitšeskogo eposa. Moskva 1963.

Vertailukohdat

Eurooppa

VILMOS VOIGT

Kalevala ja Euroopan eepostraditiot

Kirjeessään Henrik Cajanderille 3.12.1833 31-vuotias Elias Lönnrot kertoi äskettäin tekemästään matkasta Venäjän Karjalaan ja ilmoitti saaneensa pelkästään Väinämöisestä kertovaa runoutta viisi-kuusituhatta säettä. »Aion kuitenkin talvella taas pistäytyä Arkangelin kuvernementissä», hän totesi, »enkä ennen lakkaa runoja keräilemästä, kuin niistä saan kokoelman, joka vastaa puolta Homerosta» (Anttila 1931, 217). Lönnrotin oli innostanut näihin ylväisiin sanoihin hänen neljäs matkansa, tarkemmin hänen Vuonnisessa viettämänsä puolenkymmentä päivää. Tällöin hän oli tavannut Ontrei Malisen ja Vaassila Kieleväisen, joiden osuus oli vaikuttava ratkaisevasti hänen kokoelmiensa yleiseen rakenteeseen.

Tärkeä asiakirja on edelleen Lönnrotin 6.2.1834 päiväämä kirje Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran esimiehelle J. G. Linsénille. Siinä Lönnrot ilmoittaa, että hänen tarkoituksensa on järjestää suomalaiset myyttiset runot yhdeksi kokonaisuudeksi ja näin saada niistä »jotakin islantilaisten Eddaa vastaavaa» (Anttila 1931, 217–218). Hän käsittelee myös kysymystä, voitaisiinko hänen hallussaan oleva aineisto yhdistää yhtä suureksi kokonaisuudeksi ja jälkimaailman silmissä yhtä arvostettavaksi kuin gööttiläisillä kansakunnilla Edda tai kreikkalaisilla ja roomalaisilla, jollei Homeros, niin ainakin Hesiodos. Samasta asiasta Lönnrot puhuu myös Vanhan Kalevalan esipuheessa 28.2.1835 ja mainitsee joitakin historiallisia faktoja helpottaakseen eepoksen rakenteen ymmärtämistä. Lönnrot kirjoittaa:

> Näitä runoja olen kokenut johonkuhun järjestykseenkin saatella, josta siis työstäni lienee tili tehtäwä. ... Jo ainaki ajattelin ma enne koottuja, liiatenki Gananderin, runoja lukiessa, eikö niitä Wäinämöisestä, Ilmarisesta, Lemminkäisestä ja muista muisteltavista esivanhemmistamme olisi mahtanut siksikin löytyä, että olisi heistä saanut pitempiäkin kertoelmia, niinkun näemmä Greekalaisten, Islandilaisten ja muitten esivanhempainsa runoja siksi saaneen. Tämä ajatus waan enämmin wahwistu mielessäni, koska w. 1826 Turussa Historian Adjunktin von Beckerin awulla tulin Wäinämöisestä erään kirjan kirjoittamaan ...

Kalevalan monet edeltäjät

Lönnrotin käsityksen mukaan sekä Christfrid Ganander että Reinhold von Becker olivat tietyssä määrin olleet selvillä vanhojen kreikkalaisten, islantilaisten ja suomalaisten runojen samankaltaisuudesta. Niin kuin Fromm on huomauttanut (1968, 6–7), Lönnrot ei tyytynyt tavan takaa vain vertaamaan itseään Homerokseen, vaan hän harrasti aktiivisesti klassisia kieliä ja käänsi osia sekä Iliaasta että Odysseiasta. Suomalaiset kansanrunouden tutkijat korostavat H. G. Porthanin merkitystä välittäjänä. Porthan oli tutustunut ainakin epäsuorasti mm. Percyn ja Macphersonin julkaisuihin ja myöhemmin myös Herderiin (Hautala 1954, 62–64). Ihmekö siis, että ossianismi alkoi Suomessa juuri Porthanin Turussa ja vielä suhteellisen aikaisessa vaiheessa. Kuten hyvin tiedämme, Hugh Blairin kuuluisa Critical Dissertation on the Poems of Ossian ilmestyi vuonna 1763 ja Percyn esipuhe teokseen Reliques of Ancient Poetry vuonna 1765. Ensimmäiset Ossianin ruotsinnokset Suomessa alkoivat ilmestyä Åbo Tidningarissa vuodesta 1775 lähtien. Lisäksi tunnetaan vuodelta 1775 Johan Henrik Kellgrenin väitöskirja De poesi ubivis gentium philosophiae praevia, jossa myös mainitaan Ossian. Aiheen kirjoittaja oli saanut Porthanilta (Sarajas 1956, 230–234, 350–353). Väitöskirja on erityisen mielenkiintoinen, koska siinä siteerataan Homerosta via Ossian ja noudatetaan näin Euroopassa tyypillistä romanttista aatesuuntaa ja tuntemistapaa (Sarajas 1956, 351). Turun kirjailijoiden teoksissa on myös joitakin viittauksia vanhaan skandinaaviseen runouteen, mutta näitä on erittäin vähän (Sarajas 1956, 235).

Suomalainen ja vertaileva tutkimus korostavat usein suomalaisen kansallistunnon ja silloisen yhteiskunnallisen tilanteen vaikutusta Lönnrotin työhön ja Kalevalaan. Yllämainitun perusteella on ilmeistä, että samalla hänen eepoksensa on jatkoa eurooppalaiselle eepostraditiolle ja että sitä jo ammoin verrattiin Homerokseen, Ossianiin ja vanhaan islantilaiseen runouteen. Rinnastusta ei esittänyt yksin Lönnrot vaan moni ennen häntä ja myös hänen jälkeensä.

Saksalaisen historioitsijan Fr. Rühsin teoksen Finnland und seine Bewohner Tukholmassa vuonna 1811 ilmestynyttä ruotsinnosta tarkasteli vuonna 1817 Svensk Literatur-tidningissä Kaarle Aksel Gottlund. Tällöin hän ennusti, että jos joku kokoaa ja julkaisee perinteiset suomalaiset kansanlaulut missä tahansa muodossa kertovana runoutena, näytelmänä tai jonkin muun taiderunouden lajina »syntyy uusi Homeros, Ossian tai Nibelungeinlaulu». Myös A. J. Sjögren pohdiskeli suomalaisen eepoksen mahdollisuuksia kirjassa Über die finnische Sprache und ihre Literatur 1821. Vaikka Lönnrot ei tiettävästi lukenut tätä teosta, hän on voinut muuten saada tietoa Sjögrenin ideoista.

Vuonna 1845 Robert Tengström tärkeässä Vanhan Kalevalan esittelyssään (Fosterländskt Album I) kirjoittaa, että Kalevala mahdollisesti on arvojärjestyksessä toinen Iliaan ja Odysseian jälkeen, mutta tulee ennen Ossiania, Nibelungeinlaulua ja Eddaa.

Tengströmin artikkelista löytyy myös kiinnostavia ideologisia viitteitä, joiden pohdinta on nyt jätettävä syrjään, koska hegeliläisen vasemmiston roolia Suomen kansallisen kulttuurin kehityksessä ei ole vielä riittävästi selvitetty (Manninen 1983; Aili Nenolan suullinen tiedonanto).

Sekä Suomessa että muualla, esimerkiksi Unkarissa (Marót 1948; Simonsuuri 1979) Kalevalan syntyhistoria on yhdistetty Homeroksen ja Ossianin problematiikkaan. Nykyistä enemmän huomiota ansaitsisivat yhteydet vanhaan islantilaiseen runouteen, ennen kaikkea Eddaan, ja vanhaan germaaniseen runouteen, kuten Nibelungeinlauluun, tai myös 1800-luvun arkaisoivaan skandinaaviseen runouteen, esimerkiksi Tegnérin runoihin. Valitettavasti Lönnrotin kosketuksia skandinaaviseen runouteen ei ole systemaattisesti tutkittu. Toisaalta tiedetään että Skandinavian harrastus on voinut johtaa Kalevalankin jäljille, kuten esimerkiksi Longfellowlle tapahtui (Hilen 1947, 43–44; Moyne 1963). Monista yrityksistä huolimatta ei vielä ole onnistuttu perusteellisesti selvittämään mahdollisia yhteyksiä Suomessa harjoitetun antiikin tutkimuksen ja Lönnrotin Kalevalakäsityksen välillä (ks. kuitenkin Aalto 1980). Toinen erityistutkimuksen aihe olisi selvittää Kalevalan ja suomalaisen orientalistisen tutkimuksen yhteydet (ks. kuitenkin Aalto 1971, Alphonso-Karkala 1985). Joissakin viimeaikaisissa tutkimuksissa näkyy merkkejä Lönnrotin tuntemista intialaisista ja persialaisista myyteistä, mutta konkreettisia lähteitä ei ole jäljitetty. Tässä yhteydessä olisi syytä kiinnittää huomiota tärkeään teokseen Samling af de äldsta folkslagens religionsurkunder (1820), joka on ilmeisesti otettu Suomessa hyvin vastaan.

Lyhyesti: Kalevala on suomalaisen kirjallisuuden, kulttuurin ja sosiaalisen kehityksen yhteenveto; se olisi ymmärrettävä ja sitä olisi tulkittava tätä laajaa taustaa vasten (Voigt 1982).

Ensimmäisiä reaktioita

Jo kohta ilmestyttyään Kalevala innosti keskustelemaan ja väittelemään. Se oli erinomainen esimerkki elävästä epiikasta, oli sitten kysymys laulajista tai kerääjistä. Muiden eeposten kohdallahan tämä näkökulma oli mahdoton: Ossianin ja Homeroksen laulajista ei tiedetty mitään, Nibelungeinlaulun tekijääkään ei tunnettu, ja joissakin tapauksissa, kuten Macphersonin, jopa tekstikin osoittautui väärennökseksi.

Tiedetään, että Suomessa laajat sekä suomen- että ruotsinkieliset piirit ottivat Vanhan Kalevalan hyvin vastaan ja että se mainittiin myös Ruotsin, Venäjän, Saksan ja Englannin sanomalehdissä. Ensimmäiset käännökset ruotsiksi, venäjäksi, saksaksi ja unkariksi aloitettiin jo ennen toista painosta. Älymystön tutustuttivat Kalevalaan esittelyt ja kriittiset kannanotot. Kansainväliselle huomiotasolle Kalevalan nosti Jakob Grimm. Hän piti 13.3.1845 Berliinin Kuninkaallisessa Akatemiassa luennon Über das finnische Epos, joka samana vuonna ruotsiksi käännettynä ja lyhennettynä julkaistiin Suomessa (Grimm 1845). Grimm vertasi Kalevalaa Ni-

belungeinlauluun, Eddaan, Homerokseen ja Ossianiin kaikkien niiden avainsanojen voimalla, joita 1800-luvun epiikan teoriassa käytettiin (ks. Kunze 1952). Mielenkiintoista on havaita, että Lönnrot tiesi Grimmin mielipiteestä: hän viittaa ko. artikkelin lyhennettyyn ruotsinnokseen kirjeessä M. A. Castrénille 4.9.1845 (af Forselles 1911, 452–53) sekä tärkeässä toiseen painokseen johdattelevassa artikkelissaan Anmärkningar till den nya Kalevala upplagan vuonna 1849 (af Forselles 1908, 225–26; Fromm 1980; Kaukonen 1963).

Jo vanha Kalevala – kuten sittemmin myös uusi – oli lukijoilleen ennen kaikkea mytologian lähdekirja ja vain toissijaisesti runoteos. Jakob Grimm vertaili uskottavasti Kalevalan ja vanhojen germaanisten sekä kreikkalaisten myyttien ja satujen aiheita toisiinsa jo vuonna 1844 teoksessaan Deutsche Mythologie, siis ennen Berliinin esitelmäänsä. Tämä suuntaus kesti suunnilleen yhtä kauan kuin »luonnonmytologinen» koulukuntakin (Hautala 1969, 41–53).

Viro: Kalevipoeg

Ilmeisin Kalevalan malliin tehty eepos on virolaisten Kalevipoeg. Kuten hyvin tiedetään, Fr. R. Kreutzwald julkaisi sen kauan virolaista kansanrunoutta koottuaan kahdella kielellä (saksaksi ja viroksi) kuutena jaksona vuosien 1857 ja 1861 välillä. Itse asiassa eepokseen tähtäävä julkaisutyö alkoi vuoden kuluttua vanhan Kalevalan ilmestymisestä, vuonna 1836, kun aikakauskirjassa Das Inland ilmestyi R. Hollmanin artikkeli Beiträge zur estnischen Mythologie, johon sisältyi ilmeisesti Kreutzwaldin kynästä lähteneitä kansanrunousnäytteitä (Vaskjala silla piiga -runon teksti). Laugasten mukaan ensimmäinen virolainen reaktio Kalevalaan oli vuonna 1836 Das Inlandissa julkaistu G. H. Schüdlöffelin kansantarinasikermä (ks. s. 211). Nähdäkseni Hollmanin artikkeli kuitenkin sisältää vielä varhaisempia ja täsmällisempiä yhtymäkohtia. Jo vuonna 1835 Kreutzwald kirjoitti saksaksi balladinsa »Kalews Sohn» (Naan et al. 1953, 213). Alusta alkaen mytologiset ja runolliset arvot nivoutuivat yhteen Viron kansalliseeposta hahmotettaessa. Esipuheessaan vuoden 1853 painokseen (Proto-Kalevipoegiin) Kreutzwald kieltää tulevia sukupolvia muuttamasta oikeinkirjoitusta ja ilmaisee selvästi halunsa säilyttää tekijänoikeutensa. Esipuheen aikoinaan kuuluisaksi tullut loppuponsi alkaa psykologisesti kiintoisalla samastumisella Homerokseen: »Koska tämä on elämäni päätyö, joka – kuten nykyään Homeros – tuhansien vuosien jälkeen on kaikkialla kirjastoissa - - -» (Kreutzwald 1961–63 II, 15–16). Edelleen hänen esipuheensa vuonna 1857 alkaa Grimm-sitaatilla, ja tekstissä hän mainitsee sekä Macphersonin että Kalevalan.

On helppoa osoittaa, että Kalevipoeg laadittiin samojen vertailevien periaatteiden mukaan kuin Kalevala. G. J. Schultz-Bertram esitti yleiskäsityksen kansalliseepoksen kokoonpanosta esitelmöidessään Õpetatud Eesti Seltsissä lokakuussa 1839. Kaikkialla kansanrunoudessa esiintyvät samat päälajit (laulu, legenda ja kertomus) ja ne antavat

tarpeellisen perustan kunkin kansan kulttuuriselle itsenäistymiselle. »Kuinka voisi meidän yhdistyksemme parhaiten auttaa kansaamme valistumaan,» hän kysyy, »edistää sen henkistä uudestisyntymää, tämän kansan, joka on täysi-ikäiseksi julistettu, maaorjuudesta vapautettu mutta joka yhä huokailee alaikäisyytensä ja puutteittensa puristuksessa? Luulen, että kahdella tavalla: antakaamme kansalle eepos ja historia, ja kaikki on voitettu. Jälkimmäiseen on kylliksi, edellistä varten kootkaamme vielä» (Laugaste & Normann 1959, 97).

Yllättävämpiä ovat Schultz-Bertramin esittämät vertailukohdat. Tämä Kalevipoegin saksantajana tunnettu tutkija näkee Kalevanpojan persoonassa kaksi kerrostumaa. Pohjimmaisena on »hirviö, eurooppalaisen käsityskyvyn ylittävä valtavuudessaan ja rajattomuudessaan». Tämän Kalevanpojan hän rinnastaa karkeisiin, kehittymättömiin eeppisiin sankareihin, jotka ovat peräisin ammoisilta ajoilta ja kaukaisilta seuduilta, kansojen lapsuusiän mielikuvamaailmasta. Hahmo on sukua suomalaisten isolle härälle, tunguusien maanalaiselle mammutille, kalmukkien 1000-jäseniselle jätille, jonka vaalenneista luista Himalaja on syntynyt. Eepoksen ideassa ja rakenteessa hän taas havaitsee kreikkalaisten ja germaanisten mallien vaikutusta: eepoksen varsinaisena sankarina Kalevanpoika vastaa eurooppalaisten kansojen Herkulesta, Odysseusta ja Siegfriediä (Laugaste & Normann 1959, 97–98).

Näin jo ennen eepoksen valmistumista sen pääsankaria verrattiin Herkulekseen ja Odysseukseen, Siegfriediin ja Akilleukseen; eepoksen mielikuvien vastineita löydettiin tunguusien ja kalmukkien runoudesta, ja Kalevipoeg leimattiin »aasialaiseksi» vastakohtana »klassisen viehkeälle tai elegantille» tai »sivistyneemmälle» eurooppalaiselle luomukselle.

Ensimmäisenä virolaisena Kalevalan kääntämiseen ryhtyi vuonna 1840 M. Mühlberg, joka julkaisi viroksi ensimmäisen laulun ja lyhyen yhteenvedon eepoksen sisällöstä (vrt. s. 215). Viitteitä suomalaiseen kansanrunouteen löytyy muualtakin. Esimerkiksi Schoultz-Bertram mainitsee suomalaisen kansanrunouden johdannossaan virolaisiin satuihin, vieläpä aloittaa virolaisen kansanrunouden historian Christfrid Ganganderin Mythologia Fennicasta (Laugaste & Normann 1959, 103–104).

Yhteenvetona todettakoon, että jo ennen Kalevipoegin lopullista muotoutumista ja ennen Kalevalan toisen painoksen ilmestymistä Virossa julkituotiin samoja ajatuksia oman sankarieepoksen sisällöstä ja tehtävistä kuin Suomessa.

Unkari, Skandinavia, Venäjä

Olettaisi, että Unkarissa olisi ilmestynyt Kalevipoegiin verrattava teos. Unkarissa oli kohtalonyhteys suomalais-ugrilaisiin ollut tunnettu ja laiminlyöty, väitelty ja vääräksi todistettu tosiasia, jota jotkut kielimiehet olivat hellineet mutta jotkut ylimykset pilkanneet: nämä eivät voineet kuvitella olevansa sukua puoliorjuudessa eläville pienille

kansoille, joiden pohjoiset asuma-alueet eivät paljoakaan eronneet Siperiasta.

Antal Reguly, joka oli innokkaasti uurastanut kenttätyössä melkein kaikkien suomalais-ugrilaisten kansojen keskuudessa, tiesi Vanhasta Kalevalasta jo vuonna 1839. Hänen ensimmäiset, lyhyet käännöksensä ovat vuodelta 1841. Seuraavina vuosina Unkarin kirjallisissa aikakauslehdissä oli viittauksia Kalevalaan, ja ajan johtava folkloristi Jonas Erdélyi kiinnitti huomiota suomalaisten aikaansaannokseen jo ennen Unkarin vapaustaistelua (1848–49) ja siis myös ennen Kalevalan toista painosta (Domokos 1983). Vuoden 1849 jälkeen Kalevala-innostus Unkarissa jatkui keskeytyksettä, ja jossain määrin sen voidaan katsoa jatkaneen unkarilaisten vanhempia kansallisia pyrkimyksiä (Voigt 1983).

Samanlaista vastakaikua Kalevala saattoi odottaa Venäjältä ja Skandinaviasta, mutta sikäli kuin tiedämme, yritystäkään tähän suuntaan ei esiintynyt, aivan yleisluontoista Kalevala-kiinnostusta lukuun ottamatta. Ruotsin kirjallisille piireille Suomi oli yhä ruotsalainen provinssi, jossa kaikki merkittävä kirjallisuus oli ruotsinkielistä ja auttoi erottamaan Suomen kulttuurielämän venäläisestä ja liittämään sen yhteisskandinaaviseen taustaansa. Kalevalan synnyttämä kohu kyllä hyväksyttiin, mutta ei ajateltukaan ryhtyä samanlaiseen yritykseen. Yleinen käsitys oli, että Esaias Tegnérin Frithiofs saga (1820) oli henkiin herätetyn perinteisen runouden voittamaton edustaja.

Suomen kirjallisuuden kaksikielisyydestä huolimatta Lönnrot ei seurannut Tegnérin työtä eikä Runeberg kyennyt lukemaan Kalevalaa suomeksi ilman ruotsinnoksen tukea. Tältä pohjalta on ymmärrettävissä kasku kesältä 1832, jonka mukaan Runeberg ja Lönnrot rinnastivat senaikuisen ruotsalaisen melankolisen taiderunouden ja aidon suomalaisen kansanrunouden (Anttila 1931, 142–43).

Venäjän kirjallisen epiikan huomattavin dokumentti on »Slovo o polku Igoreve» (Laulu Igorin sotaretkestä). Vanhan kronikan käsikirjoitus löydettiin 1790-luvulla ja julkaistiin vuonna 1800; alkuperäinen käsikirjoitus paloi Napoleonin sodan aikana Moskovassa. Ossianin väärennöksestä viisastuneina tutkijat alkoivat tämän jälkeen epäillä koko käsikirjoituksen oletettua olemassaoloa. Vuonna 1858 Zadonshchinan tekstipainos, jossa vastaansanomattoman selvästi viitattiin Igor-tekstiin, hälvensi lopulta pahimmat epäluulot. Igorin laulu on kirjallinen tuote, satojen vuosien ikäinen jo silloin, kun väittely sen autenttisuudesta alkoi. On tärkeää tietää, että juuri vanhan ja uuden Kalevalan luomisvaiheessa kysymys Igorin laulusta oli Venäjällä kielitieteellis-kirjallisen keskustelun pääaiheita (Likhatchev 1978; Adrianova-Peretc 1974).

Venäjän uudempaa sankariepiikkaa, bylinoita, ryhdyttiin keräämään 1700-luvun puolivälissä ja julkaisemaan 1800-luvun alkupuolella. Hämmästyttävän monet asiantuntijat arvelivat tällöin, että bylinoita ei enää laulettu, kunnes eräänä päivänä vuonna 1860 P. N. Rybnikov joutui myrskyn yllättämänä Äänisen saareen ja heräsi yöllä outoon lauluun, Sadko-bylinan säveliin. Tämä löytö in-

nosti seuraavina vuosina kerääjät melkeinpä hurmioituneeseen uusien bylinoitten etsintään. Vuosina 1861–67 julkaistiin neljänä niteenä yhteensä 24 bylinatekstiä (Oinas 1978a, 237). Folkloristit, kielimiehet ja historioitsijat ryhtyivät vilkkaaseen keskusteluun. Valitettavasti bylinatutkimuksen historiassa ei ole kiinnitetty huomiota Kalevalaan (ks. esim. Anikin 1978–80). Kuitenkin tuntuu todennäköiseltä, että Lönnrot tiesi itäisten kollegojen vastaavista harrastuksista.

Venäläis-suomalaiset kirjalliset yhteydet 1800-luvun alkupuolella eivät olleet niin yksioikoiset kuin voisi olettaa. Keskeinen välittäjä oli Jakov K. Grot (1812–93). Ensimmäisen kerran hän tuli Suomeen kesällä 1837, jolloin hän parhaillaan käänsi venäjäksi Tegnérin Frithiofin tarua ja tahtoi oppia paremmin ruotsin kieltä. Kesäkuussa 1840 hän asettui Helsinkiin, ja huhtikuussa 1841 hänet nimitettiin Helsingin yliopiston Venäjän kirjallisuuden, historian ja taloustieteen professoriksi.

Heinäkuussa 1840 oli vietetty suomalaisen yliopiston 200-vuotisjuhlaa, jossa Lönnrot oli kunniavieras. Läsnä oli myös loistava venäläinen lähetystö, joka kohtasi sekä Lönnrotin että poeta laureatuksen Runebergin, tutustui Lönnrotin kenttätyöhön ja oli sitä mieltä, että Lönnrot oli huomattavampi kuin Runeberg (Anttila 1931, 352–355). Grot kirjoitti vuonna 1840 Sovremennikiin tärkeän artikkelin O Finnach i ich narodnoj poezii (Suomalaisista ja heidän kansanrunoudestaan), jossa hän antoi arvostavia tietoja Lönnrotin toiminnasta. Lönnrot tunsi tämän aikakauskirjan.

Grot eli Helsingissä runsaat 12 vuotta. Hänen ympärilleen muodostui kokonainen piiri fennofiilistä venäläistä älymystöä (Kiparsky 1975, 72–83). Lönnrotin mielenkiintoisesta kirjeestä Grotille 31.8.1841 käy ilmi, että hän oli selvillä Grotin Frithiof-käännöksestä ja kehotti häntä kääntämään venäjäksi myös Tegnérin Axelin (Čistov 1950, 201–202).

Neuvostokarjalainen kirjallisuudentutkimus on seurannut Grotin ja Lönnrotin yhteyksiä yksityiskohtia myöten (Karhu 1962, 116–126; Karhu 1978). Silti nyt voi sanoa vain, että vaikka Lönnrot todennäköisesti tiesi venäläisestä kansanrunoudesta ja silloisista kirjallisista väittelyistä, hän ei kiinnittänyt niihin paljonkaan huomiota. Näyttää siltä, että Venäjän henkinen elämä edusti hänelle ruotsalaisen mallin vastakohtaa. Hän ei tiennyt vain muutaman kilometrin päässä hänen ylistetyistä laulajistaan elävän rikkaan venäläisen kansanrunouden olemassaolosta. Niinpä sillä ei ollut osaa Lönnrotin muotoillessa Kalevalaansa.

Vanhasta Kalevalasta uuteen

Lönnrotin kahdesti kirjoittama Kalevala on ainutlaatuinen ilmiö pyrittäessä selvittämään eepoksen luomisen teoriaa. Niin kuin yllä esitetystä käy ilmi, suomalaisen eepoksen katsottiin jo alun pitäen täyttävän yleisesti hyväksytyt teoreettiset vaatimukset. Lönnrot osasi lopulliseen painokseen hyödyntää ne ainekset ja huomiot, joita eurooppalaisessa kirjallisuudessa oli esiintynyt Vanhan Kale-

valan ilmestyttyä. Onkin tärkeää pitää mielessä, että ensimmäiset vertailut ja teoreettiset huomautukset palautuvat jo tähän Lönnrotin luovaan ajanjaksoon, ts. Vanhan ja Uuden Kalevalan ilmestymisen välivuosiin.

Tilanne muuttui, kun »lopullinen» suomalaisen kansanrunouden monumentti ilmestyi 1849. Tutkijoita ei näytä huolestuttaneen eeppisten laulujen määrällinen kasvu. Tämän selittää yleisesti tunnettu Wolfin Homeros-teoria, jota sovellettiin myös germaaniseen ja muinaisislantilaiseen runouteen ja jonka mukaan nero luo pienistä lauluista (Kleinlied) suurta sankariepiikkaa. Lönnrotkin tunsi tämän tulkinnan. Hän ei ensisijaisesti käyttänyt Wolfin alkuperäistä teosta, vaan C. Fr. Beckerin Svensk Verldshistorian 6. painosta, jonka hän osittain itse käänsi suomeksi. Omituista kyllä, viittaukset Homerokseen ovat sivuilla, joita Lönnrot ei itse kääntänyt, mutta varmaa joka tapauksessa on, että Lönnrot työskenteli käännöksen kimpussa juuri lopetettuaan Vanhan Kalevalan. Käännös sisältää yli 700 Homeroksen säettä ja käsittelee ainakin kahdesti Homeros-ongelmaa (Anttila 1931, 287–90; Kaukonen 1979, 50). Kuinka vanha kreikkalainen heksametri olisi käännettävä suomeksi – kysymys, joka kiehtoi Lönnrotia jonkin aikaa – ratkaistiin tässä tyydyttävällä tavalla. Joissakin Kalevalan jaksoissa todellakin törmää Homeroksen tyylilliseen vaikutukseen.

Uuden Kalevalan jälkeen

Uuden Kalevalan ilmestymisen jälkeen epiikan teoria pian omaksui sen tarjoaman todistusaineksen, sitä mukaa kun tutkijat kykenivät lukemaan sitä tai ainakin joitakin osia siitä. Tosin tällaisia tutkijoita oli aluksi vähän.

Vuonna 1855 Karl Rosenkranz suhtautui myönteisesti Kalevalaan usein siteeratussa teoksessaan Die Poesie und ihre Geschichte. Hän vertasi eeposta tyylillisesti Ossianiin. Max Müller painotti vuonna 1861 ensimmäisessä kielitieteellisessä luentosarjassaan Iliaaseen viitaten Kalevalan suullista luonnetta. Esseessään »Das Epos» (1868) Heymann Steinthal jakoi eepokset rakenteen perusteella kolmeen ryhmään ja vertasi tässä suhteessa Kalevalaa Homerokseen, Cidiin, Nibelungeinlauluun, Rolandin lauluun jne. Pariisissa M. A. Geffroy intoutui artikkelissaan »La Finlande et le Kalevala» (1871) vielä laajempaan vertailuun ja väitti suomalaisen epiikan sosiaalista taustaa venäläiseksi. Englantilainen F. C. Cook viittasi artikkelissaan »The Kalevala» (1885) jopa intialaiseen epiikkaan. Näiden artikkeleiden lisäksi ilmestyi kaksi erillistä julkaisua, W. J. A. von Tettaun tutkimus Über epische Dichtungen der finnischen Völker, besonders die Kalewala (1873) ja Domenico Comparettin teos Kalevalasta (1891). Comparetti selostaa yksityiskohtaisesti Kalevalan ongelmaa painottaen teoksen ominaispiirteitä kansalliseepoksena. Comparettin tärkeä työ päättää ensimmäisen luvun Kalevalan maailmanlaajuisen vastaanoton historiassa.

Vähitellen ilmestyi sekä osittaisia että täydellisiä käännöksiä Kalevalasta eri kielillä ja näin suomea osaamattomatkin tutkijat saattoivat perehtyä eepokseen. Suomessa vakiintuivat 1800-luvun lopulla sekä suomalais-ugrilainen kielitiede että kansanrunouden tutkimus arvostetuiksi tieteenaloiksi. Tällainen kehitys mahdollisti myös näiden tutkimusalojen tuloksia laajalle yleisölle esittelevän kirjallisuuden, joka on viime aikoina tuonut Kalevalan yhä helpommin myös ulkomaalaisten ulottuville.

Sata vuotta sitten 1886 Domenico Comparetti kävi ensi kerran Suomessa tutustuakseen Kalevalaan ja sitä käsittelevään kirjallisuuteen. Hän oli jo tutkinut Homerosta, Vergiliusta ja keskiaikaisia kulttuureita. Hänen tarkoituksensa oli kerätä aineksia, jotka analogisesti voisivat valaista homeerisen epiikan ongelmia. Oli symbolinen ele, että hän omisti mainitun, viisi vuotta myöhemmin ilmestyneen teoksensa Julius Krohnille, maailmankuulun suomalaisen koulukunnan perustajalle. Tunnettua on, että Krohnin näkemys kansanrunoudesta ja Kalevalasta oli avara; hän karttoi kansallista ahtautta (Hautala 1969, 87; Kuusi 1986). Näin yritykset eeposten ymmärtämiseksi 1800-luvun Euroopassa päätyivät Suomen osalta selkeästi tiedostettuun kansanrunoudentutkimukseen.

Samaan aikaan, kun suomalainen koulukunta kehitti kansanrunouden tutkimusmenetelmää, eräät intellektuellit työskentelivät toisaalla uusien »kalevalamaisten» tuotteiden kimpussa. Vuonna 1888 Andrejs Pumpurs (1841–1901), Latvian ensimmäisiä kirjailijoita, julkaisi eepoksen Lāčplēsis (Karhunkaataja). Hän ei vain noudattanut tiiviisti sekä Kalevalan että Kalevipoegin esimerkkiä vaan laajensi niiden tyylipiirteitä palvelemaan aivan erilaista latvialaista epiikkaa (Lāčplēsis 1975). Toisaalta on kiinnostavaa havaita, että Liettuassa sen enempää kuin Puolassakaan Kalevalan vastaanotto ei ollut 1900-luvulle tultaessa yhtä lämmin. Luultavasti ei-katolinen ja ei-antivenäläinen Kalevala ei vielä vedonnut tarpeeksi. Ensimmäinen liettualainen Kalevalan käännös ilmestyi vasta 1910, ja ensimmäiset fragmentaariset puolannokset ovat 1880-luvulta (Krawczyk-Wasilewska 1985).

Meidän päivinämme tämänkaltainen Kalevalan inspiroima luomistyö ulottuu jopa Euroopan ulkopuolelle. Aasiassa ja Afrikassa Kalevalaa pidetään esimerkkinä siitä, kuinka vanha suullinen traditio auttaa kansallisen identiteetin rakentamista.

Näin Kalevala tarjoaa esimerkin kolmesta aikatasosta kansalliseepoksen luomisprosessissa. Se liittyy 1700-luvun alkupuoleen, jolloin Euroopassa eniten vaikuttivat skandinaaviset aiheet (Omberg 1976), vaikka F. Ohrt merkillistä kyllä ei monografioissaan viittaa skandinaavisten vaikutteiden problematiikkaan (Ohrt 1908; 1909). Seuraava ajanjakso on 1800-luvun alkupuoli, jolloin luotiin – melkein puolen vuosisadan ajan – Suomen kansalliseeposta, suomalaisen kansallistunnon keskeisintä symbolia. Sekä ulkomaiset (Mead 1962; Wilson 1976) että suomalaiset folkloristit ovat tuoreissa yleisesityksissään tähdentäneet juuri tätä seikkaa (Honko 1980; 1985; Klinge 1980). Joissakin

tutkimuksissa todetaan, että herättäessään suomalaisen kansallistunteen Kalevala liittyi erottamattomasti myös suomenruotsalaisten kansallistunteen syntyyn (Andersson 1967), yhdisti nämä kaksi linjaa (Honko 1969) ja että se oli yhtä lailla tärkeä myös virolaiselle kansallistunteelle (Oinas 1969). Näyttää kuitenkin siltä, että tätä näkökulmaa tähdennetään nykyään vähemmän kuin se ansaitsisi.

Puhtaasti kirjalliselta kannalta tarkasteltuna Kalevala on romantiikan selvimpiä edustajia Euroopassa, luonteenomainen varsinkin maanosan itäpuoliskon kansoille (Sőter 1977; Sziklay 1977; Hoffmeister 1978). Mahdollista poliittista näkökulmaa tutkijat eivät ole laajentaneet tai syventäneet tarpeeksi (ks. kuitenkin Branch 1985; Wilson 1978; Oinas 1978b).

Kolmantena tasona Kalevalan historiassa on myöhempien kansalliseeposten syntyminen. On ilmeistä, että suomalais-ugrilaisten ja yleensä »uusien» kansojen kannalta ja keskuudessa tämä vaihe on ollut tärkeä (Pakhomova 1977; ks. myös s. 266).

Kalevalan ilmestymisen 150-vuotisjuhla tarjosi jälleen kerran sopivan tilaisuuden paneutua pohtimaan suomalaisen kansanrunouden vastaanottoa ja aatehistoriallista vaikutusta Euroopassa, vaikutusta, jota monitahoisuudessaan ei ole helppo tyhjentävästi kuvata.

(Suomennos Lea Timonen)

Kirjallisuus

Aalto, Pentti Oriental Studies in Finland 1828–1918. Helsinki 1971.

– Classical Studies in Finland 1828–1918. Helsinki 1980.

Adrianova-Peretc, V. P. Drevnerusskaya literatura i fol'klor. Leningrad 1974.

Alphonso-Karkala, John B. Mythic Structure of the Epic Cosmos: Primordial Creation in Mahabharata and Kalevala. Esitelmä Kalevala and the World's Epics -symposiumissa. Turku 25.2.1985.

Andersson, Otto Finländskt folklore. Tidig kalevalaforskning. Finlandssvensk insamlingsverksamhet. Åbo 1967.

Anttila, Aarne Elias Lönnrot. Elämä ja toiminta. Helsinki 1931.

Branch, Michael A. Kalevala. London 1985.

Čistov, K. V. Pis'ma E. Lönnrota k Ya. K. Grotu. Trudy yubileynoy naučnoy sessii posvyaščennomu 100-letiyu polnogo izdaniya »Kalevaly». Pod red. V. G. Bazanova. Petrozavodsk 1950.

Comparetti, Domenico Il Kalevala o la poesia tradizionale dei Finni. Studio storico-critico sulle origine delle grandi epopee nazionali. Roma 1891.

Domokos, Péter A Kalevala és Magyarország. Väinö Kaukonen (szerk.) A Kalevala születése. Budapest 1983.

af Forselles, Jenny (red.) Elias Lönnrots svenska skrifter I, II. Helsingfors 1908, 1911.

Fromm, Hans Elias Lönnrot als Schöpfer des finni-

schen Epos Kalevala. Wolfgang Veenker (hrsg.), Volksepen der uralischen und altaischen Völker. Ural-Altaische Bibliotek 16. Wiesbaden 1968.
– Zur Rezeptionsgeschichte des Kalevala. Congressus Quintus Internationalis Fenno-Ugristarum. Turku 20–27. VIII. 1980. Pars I. Turku 1980.
Hautala, Jouko Suomalainen kansanrunoudentutkimus. Helsinki 1954.
– Finnish Folklore Research 1828–1918. Helsinki 1969.
Hilen, Andrew Longfellow and Scandinavia. A Study of the Poet's Relationship with the Northern Languages and Literature. New Haven 1947.
Hoffmeister, Gerhart Deutsche und europäische Romantik. Stuttgart 1978.
Honko, Lauri The Kalevala and Finnish Culture. Ralph J. Jalkanen (ed.), The Finns in North America. A Social Symposium. Hancock 1969.
– Kansallisten juurien löytämiminen. Suomen kulttuurihistoria II. Porvoo 1980.
Karhu, Eino Finlandskaya literatura i Rossiya 1800-1850. Tallinn 1962.
– Ot run – k romanu. Stat'i o karelo-finskom fol'klore, »Kalevale», finskoj literature. Petrozavodsk 1978.
Kaukonen, Väinö Jacob Grimm und das Kalevala-Epos. Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 9. Berlin 1963.
– Lönnrot ja Kalevala. Helsinki 1979.
Kiparsky, V. Suomi Venäjän kirjallisuudessa. Helsinki 1975.
Klinge, Matti Poliittisen ja kulttuurisen Suomen muodostaminen. Suomen kulttuurihistoria II. Porvoo 1980.
Krawczyk-Wasilewska, Violetta The Reception of the Kalevala in Poland. Esitelmä Kalevala and the World's Epics -symposiumissa. Turku 26.2.1985.
Kreutzwald, Fr. R. Kalevipoeg. Tekstkriitiline väljaanne ühes kommentaaride ja muude lisadega. I–II. Tallinn 1963.
Kunze, Erich Kalevalan vaikutus Jacob Grimmiin. Kalevalaseuran vuosikirja 32. Helsinki 1952.
Lāčplēsis. Latviešu eposs pēc tautas teikām izveidots. (In Russian, ed. by Ya. Ya. Rudzitis.) Moskva 1975.
Laugaste, E. & Normann, E. Muistendid Kalevipojast. Eesti Muistendid I. Tallinn 1959.
Likhatchev, D. S. »Slovo o polku Igoreve» i kul'tura ego vremeni. Leningrad 1978.
Manninen, J. Marx ja Väinämöisen soitto. Tiede ja edistys 2. Jyväskylä 1983.
Marót, Károly Homeros. »A legrégibb és legjobb». Budapest 1948.
Mead, W. R. Kalevala and the Rise of Finnish Nationality. Folklore 73. Glasgow 1962.
Moyne, Ernest J. Hiawatha and Kalevala. A Study of the Relationship between Longfellow's »Indian Edda» and the Finnish Epic. FF Communications 192. Helsinki 1963.
Naan, G. et al. (Fr. R.) Kreutzwaldi maailmavaade ja tegevus. Tartu 1953.
Ohrt, F. Kalevala som folkedigtning og nationalepos. København 1908.
– Kalevala kansanrunoelmana ja kansalliseepoksena. Helsinki 1909.
Oinas, Felix J. Russian Byliny. Felix J. Oinas (ed.), Heroic Epic and Saga. Bloomington & London 1978a.
– (ed.) Folklore, Nationalism, and Politics. Columbus, Ohio 1978b.
Omberg, Margaret Scandinavian Themes in English Poetry 1760–1800. Acta Universitatis Upsaliensis – Studia Anglistica Upsaliensia 29. Uppsala 1976.
Pakhomova, M. F. Epos molodykh literatur. Leningrad 1977.
Samling af de äldsta folkslagens religionsurkunder öfver deras religionsbegrepp och mysterier. I–II. Stockholm 1820.
Sarajas, Annamari Suomen kansanrunojen tuntemus 1500–1700-lukujen kirjallisuudessa. Porvoo & Helsinki 1956.
Simonsuuri, Kirsti Homer's Original Genius. Eighteenth-Century Notions of the Early Greek Epic (1688-1798). Cambridge 1979.

Sőter, I. Romanticism: Pre-History and Periodization. I. Sőter & I. Neupokoyeva (eds.), European Romanticism. Budapest 1977.

Sziklay, L. The »Popular» Trend in the Romantic Literature of Some Central-European Nations. I. Sőter & I. Neupokoyeva (eds.), European Romanticism. Budapest 1977.

Voigt, Vilmos Poésie de langues finnoise et estonienne. György Mihály Vadja (szerk.) Le tournant du siècle des Lumières 1760–1820. Budapest 1982.

– A Kalevala és Magyarország. Urálisztikai tanulmányok. Gábor Bereczki & Péter Domokos (szerk.), Hajdú Péter 60. születésnapja tiszteletére. Budapest 1983.

Wilson, William A. Folklore and Nationalism in Modern Finland. Bloomington & London 1976.

– The Kalevala and Finnish Politics. Felix J. Oinas (ed.), Folklore, Nationalism, and Politics. Columbus, Ohio 1978.

EDUARD LAUGASTE

Kalevala ja Kalevipoeg

Virolaisilla on suomalaisten ohella enemmän kuin millään muulla kansalla aihetta tuntea ja arvostaa Kalevalaa, eikä pelkästään Kalevipoegin ja muun kansalliskirjallisuutemme innoittajana ja esikuvana, vaan myös siksi, että se on yhteistä itämerensuomalaista epiikkaa, joka periytyy muinaisesta virolaissuomalaisesta yhteiskulttuurista, ja monet sen sisältämistä kansanrunoista ovat yhtä hyvin meidän omiamme (A. Annist).

Entisajan kansanomaisen kulttuurin tutkimus on kansallista tiedettä siinä mielessä, että se kohdistuu oman maan kulttuurielämän alkujuuriin ja että tätä tutkimusta vievät eteenpäin omat maanmiehet, mutta se on myös kansainvälistä, koska muinaisella kulttuurillamme on kansainvälisiä juuria ja yhteyksiä (E. N. Setälä).

Kollektiivisen luomiskyvyn mahtia todistaa selkeimmin se, ettei yksilöiden luomana ole vuosisatoihin syntynyt mitään Iliaan tai Kalevalan veroista, eikä yksilöllinen nerous ole saanut aikaan mitään yleispätevää, mikä ei olisi sidoksissa kansan luomisvoimaan (M. Gorki).

Varhaisperinteen ja -kirjallisuuden Kalev

Suullisessa perinteessä on runsaasti viittauksia Kaleviin (Kalev, Kalevipoeg). Tämän niminen henkilöhahmo löytyy sekä suorasanaisesta että runoperinteestä. Kalev, Kalevipoeg esiintyy tarinoissa ja myyteissä, jotka pyrkivät selittämään luontokappaleiden ja ilmiöiden syntyä: järvien, kivien ja siirtolohkareiden syntyä, ts. pinnanmuodostuksen alkuhistoriaa. Hän on jättiläishahmo, joka käy taisteluita toisia jättiläisiä tai kansan vihollisia vastaan. Näiden kertomusten ja Kalevin roolihahmojen alkuperästä on olemassa selvityksiä (ks. Laugaste & Normann 1959). Vanhassa virolaisessa alkusoinnullisessa kansanrunoudessa (regilaulud) Kalev on merkittävä hahmo; siinä hänen nimivarianttejaan ovat Kalev, Kalevine, Kalevipoeg, Kalevipoiss, Kalevine poisikene. Kalevin poika esiintyy mm. »Suisa suud» (Väkisin suutelu) -tyyppisissä runoissa (Laugaste 1959, 202–208, 274–282; Viires 1961). Kalevipoegilla näyttää suullisessa kansanperinteessä olevan

kahtalainen luonne: tarinoissa hän on jättiläissankari, runoissa merkkihenkilö, ylimys. Nimellä on alkuaan ollut vahva erisnimen luonne. Kokonaisuutena Kalevipoeg-perinne koostuu siten varsin erialkuisista aineksista, joita eeposhankkeita hautoneet oppineet alkoivat yhdistellä.

Ensimmäinen kirjallinen maininta nimestä *Kalev* tavataan H. Stahlin vuonna 1641 ilmestyneessä teoksessa Leyen Spiegel (*ninck ux Kalliweh*). Nimeä käyttävät jättiläisen merkityksessä teoksissaan myös J. Gutslaff, A. Thor Helle, A. W. Hupel ja käsikirjoituksessaan S. H. Vestring. Suomesta löytyy vielä varhaisempi esiintymä Mikael Agricolan jumalainluettelosta vuodelta 1551: *Caleuanpoiat* ovat sen mukaan niittäjiä, lähinnä jättiläisiä. Toisinaan jättiläisten maanmuodostelu johtaa hedelmättömyyteen. A. Knüpffer kirjoitti: »Kalevipoeg kynti puisella aurallaan maita, kunnes ne muuttuivat hedelmättömiksi. Tämä ilkeä jättiläinen myöskin ahdisteli naisia siihen saakka, kunnes Kristus käännytti hänet uhraamaan» (Rosenplänter 1817, 58–59). Kr. J. Peterson muotoili saman asian seuraavasti: »Virolaiset kertovat yhden Kalevin pojan kyntäneen puisella auralla ruohoisia maita, minkä jälkeen niissä ei versonut ainuttakaan ruohonkortta. Tuo ilkeä jättiläinen myös hätyytteli naisia» (Rosenplänter 1822). Neitoa ahdistelevan Kalevipoegin tapaamme niin ikään »Suisa suud» -tyyppisissä runoissa. Petersonin teksti sisältyy Chr. Gananderin ruotsinkielisen teoksen Mythologia Fennica (1789) saksannettuun versioon (1822, 102). Sitä kääntäessään Peterson järjesteli uudelleen alkuperäisteoksen aineistoa lisäillen joukkoon huomautuksia ja täydentäen teosta virolaisella aineksella, pääasiassa otteilla vanhoista alkusoinnullisista kansanrunoista. Kiintoisaa on, että Saarenneidon (Saarepiiga) runossa Kalevipoegiin liitetään sisaren turmelus -motiivi, joka näyttäisi ainakin osittain selittävän vanhoista teksteistä tutun maininnan »neitojen hätyyttelystä». Aiheen täytyi muuten olla Kreutzwaldille tuttu jo ennen kuin hän perehtyi Kullervo-runostoon. Hakusanan »Väinämöinen» kohdalla Peterson taas täydentää kuvausta virolaisin aineksin; tällä kertaa hän esittelee kansanrunon »Kannel» ja lisää: sellainen jumala oli luultavasti virolaistenkin tuntema. Runosta tosin jumalhahmo on kadonnut, ja hänen tilalleen on tullut laulava talonpoika (talupoeg). Kääntäjä on myös pannut merkille, että runossa »Tähdenmorsian» (Tähemorsja) pidetään aurinkoa, kuuta ja tähteä jumaluuksina.

Petersonin Mythologia Fennica -käännökseen sisältyy muitakin tässä yhteydessä muistettavia mytologisia käsitteitä, esimerkiksi *Soini*, kolmen päivän ikäinen sylilapsi, joka repii kapalonsa rikki kätkyessään. Kreutzwaldin eepoksessa Kalevipoeg repii kapalonsa rikki ja pirstoo kätkyensä sirpaleiksi ensimmäisen elinkuukautensa lopulla (Kalevipoeg II, I:658–662). Toinen esimerkki on nimi *Ohto*, viron yleiskielen *ott* 'karhu', sekin karhun eufemismi; tästä on saanut alkunsa paikannimi Odenpäh (Otepää), ja Peterson uskookin tämän paikan liittyneen karhukulttuuriin. On hyvin mahdollista, että Kreutzwaldin balladi »Kalevin poika» (»Kalew's Sohn») oli valmis jo ennen

Kalevalan ilmestymistä. Siinä Kalevipoeg-ryöstäjä on vienyt Suomen noidan tyttären, ja siitä hyvästä hänet kahlehditaan ja lopulta surmataan.

Faehlmannin näkemys ja Kalevalan ensivaikutus

Uuden ajanjakson Viron kulttuurihistoriassa alkaa Tarton yliopiston avaaminen uudelleen vuonna 1802. Tässä opinahjossa työskenneltiin aluksi valistusajan hengessä, ja siellä hankkivat korkeamman sivistyksensä myös vähälukuiset virolaiset nuorukaiset. Yliopiston yhteyteen perustettiin vapaaehtoinen tieteellinen seura, Õpetatud Eesti Selts (Viron Oppineiden Seura), jonka toimintaan ottivat virolaisten ohella osaa myös saksalaiset yliopiston opettajat ja muu paikallinen älymystö. Seura otti sittemmin huolekseen Kalevipoegin julkaisemisen.

Seuran aktiivisen jäsenen F. R. Faehlmannin osuus Kalevipoegin kokoonpanoajatuksen synnyssä on olennaisen tärkeä. Jos haemme vertauskohtaa Kalevalan syntyhistoriasta, häntä voisi luonnehtia lähinnä Gottlundin tai von Beckerin tapaiseksi edelläkävijäksi. Elettiin romanttisen eeposnäkemyksen kulta-aikaa; ja tuntuukin luontevalta olettaa, että tuossa oppineiden piirissä käytiin keskusteluja kansaneepoksista jo ennen Kalevalan ilmestymistä. Jo vuoteen 1833 mennessä olivat sekä Faehlmann että Kreutzwald olleet jossain määrin kosketuksissa virolaisen kansanrunouden keruuseen; he olivat myös tutustuneet kansanperinteen Kalevipoeg-aineistoon mm. Rosenplänterin teoksessa Beiträge ja Gananderin suomalaisen mytologian saksannoksessa Finnische Mythologie. Kalevalan ilmestymisen aikoihin vuonna 1836 pastori G. H. Schüdlöffel julkaisi Das Inland -nimisessä aikakauslehdessä katkelmia Kalevipoegia käsittelevistä tarinoista. Tammikuun 4. päivänä 1839 F. R. Faehlmann piti Viron Oppineiden Seuran kokouksessa esitelmän, jossa hän kuvaili Kalevipoegia koskevien tarujen keruuta ja sisältöä. Merkittävää on, että hän tässä yhteydessä ryhmitteli Kalevipoeg-tarinoita aihepiireiksi. Esitelmä oli myöhemmin tärkeää aineistoa Kreutzwaldille hänen ryhtyessään luomaan Kalevipoegia.

Ensimmäinen Kalevalan ja Kalevipoegin selkeästi toisiinsa liittävä puheenvuoro löytyy hieman myöhemmin, lokakuulta 1839, jolloin G. J. Schultz-Bertram puhui Viron Oppineiden Seuran kokouksessa Kalevalasta ja luovutti samalla Seuralle Suomesta mukanaan tuomansa kappaleen eeposta. Hän lausui: Antakaamme kansalle eepos ja historia, ja kaikki on voitettu. Juuri sitä vaaditaan kansallisen itsetunnon herättämiseksi. Ja hän vetosi kuulijoihinsa, jotta nämä keräisivät Kalevipoeg-perinteeseen pohjautuvaa aineistoa. Hän väitti koko tämän aineiston olevan luonteenomaista suomensukuisille kansoille. Oleskellessaan Suomessa hän oli saanut kokea, mitä eepos merkitsi kansan kulttuurille; mikään muu kuin eepos ei kyennyt esittämään kansan historiallista mahtia yhtä vakuuttavasti. Kansalle käy tuolloin samoin kuin kerjäläiselle, joka saa kuulla olevansa kuninkaan poika. Euroopan näkökulmasta

Kalevipoeg voisi olla yhtä tärkeä kuin Herkules tai Siegfried. Kuulijoita tämä puhe sykähdytti. Schultzin tuossa tilaisuudessa lausumat sanat muistuttavat Gottlundin esittämiä Kalevalan syntysanoja, ja ne tehosivat varmasti Faehlmanniin, joka otti virolaisen eepoksen kokoonpanon elämäntehtäväkseen ja kirjoittikin jo pari kokeilua saksankielisiä runonsäkeitä, mutta tämän työn katkaisi kuolema. Faehlmannin valmiiksi saamista katkelmista voi kuitenkin päätellä, ettei hänen tekstistään olisi tullut vanhan alkusointuisen kansanrunon jäljittelyä vaan lähinnä klassista runoutta. Joka tapauksessa alkusysäys oli saatu, ja se heijastui mm. laajamittaisena kansanrunouden keruuna.

Lönnrot, Faehlmann ja Kreutzwald

Vuoden 1844 lopulla Elias Lönnrot kourassaan Ahrensin viron kielen oppikirja ilmaantui Kuusaluun valmistautuneena opiskelemaan kieltä ja kokoamaan kielitieteellistä aineistoa. Kuusalusta hän jatkoi matkaansa Koeruun ja Tarttoon. (Ks. Kettunen 1908, 1–9; Eisen 1923, 337–346; Suits 1931, 157–169.) Matkan tuloksena meillä on eloisa kuvaus suurmaanomistajien ja talonpoikien välisistä suhteista, Faehlmannista ja Viron Oppineiden Seuran toiminnasta. Seuran jäsenet saivat nyt tutustua henkilökohtaisesti Kalevalan luojaan. Lönnrotista ja Kalevalasta keskusteltiin 1840-luvulla vähintään kymmenessä Viron Oppineiden Seuran kokouksessa. Luultavasti Lönnrotkin tunsi tuohon aikaan Viron kansanrunouden tilanteen. Lönnrotin selostus matkasta ja sen aikana solmituista yhteyksistä on sisällytetty teokseen Matkat 1823–1844 (1980, XI matka, 1844). Etelä-Virossa Lönnrot tapasi sattumalta Kreutzwaldin Võrussa. Tapaaminen oli lyhyt, ja tuttavuus Kreutzwaldin kanssa jäi äärimmäisen pintapuoliseksi. Lönnrotin suhde Faehlmanniin muodostui paljon läheisemmäksi. Työskentelivàthän he molemmat kansan hengenkulttuurin ilmentymien muistiinmerkitsemiseksi ja niiden muokkaamiseksi taideteokseksi. Yksilönäkin Faehlmann oli selvästi enemmän samaa maata kuin Lönnrot huolimatta eräistä mielipide-eroista, jotka koskivat mm. oikeinkirjoitusta. Lönnrotia liikutti suuresti Faehlmannin kuolema, hän koki sen sekä henkilökohtaisen ystävän menetyksenä että onnettomuutena viron kielelle ja yleensäkin virolaiselle kulttuurille.

Viron Oppineiden Seuran kokouksissa Lönnrotia miellyttivät sikäläiset vapautuneet ja sydämelliset suhteet. Sekä Faehlmann että Lönnrot pitivät esikuvanaan kansanrunon mitallista laajuuden ja painon vaihtelua. Lönnrot hankki Faehlmannille tarpeellista kirjallisuutta. Kuitenkin hän suhtautui kielteisesti Faehlmannin tapaan luoda taruja ja legendoja. Lönnrotin Tarton-vierailulla oli varmasti elähdyttävä vaikutus virolaisiin eeposhankkeisiin. Lähtiessään Tartosta Lönnrotilla oli runsaasti uusia tietoja, ja hän jätti jälkeensä Kalevipoegin luomiseen tähtäävän harrastuksen, joka tuotti hedelmää ensin Faehlmannin ja sitten hankkeen loppuunsaattajan Kreutzwaldin kohdalla. August Annist uskoo, että Faehlmann oli ensi kertaa

pyrkinyt ottamaan Kalevipoegin kirjoittamisen tehtäväkseen jo vuonna 1833. Tuolloin hän kirjoittikin asiasta Kreutzwaldille. Aivan mahdotonta ei ole, että on jopa saattanut olla valmiina tuota nimeä kantava teoskin (Annist 1936, 52–59).

Kalevipoegin synty

Eepoksen luomisen itselleen siirtäneen Kreutzwaldin oli määrä koota aineistoa, ottaa mukaan myös mitallisia runoja ja käyttää hyväkseen soveltuvilta osin myös suomalaista aineistoa. Kreutzwald keskitti teoksen tapahtumat 1200-luvulle. Tulihan silloisessa vapaustaistelussa kaikkein selkeimmin ilmi Muinais-Viron mahti ja traaginen häviö. Eepos noudattaa siten kansan historiallisia vaiheita. Kalevipoeg ei enää olekaan jättiläinen vaan Muinais-Viron valtakunnan hallitsija ja sen mahdin ruumiillistuma kuten ilmenee Vanhan Kalevin toivomuksesta: valtakunnan on säilytettävä jakamattomana, yhden pojan vallan alaisuudessa (II:167–168). Jättiläisten tuhoava maankyntäminen vaihtuu maanviljelyksi (vrt. Kalevalan 1. runo). Vaikutukseltaan kielteistä maan hedelmättömäksi kyntämistä Kreutzwald sen sijaan käyttää kuvatessaan koston hetkeä maailman lopun matkalla XVI luvussa.

Suomen puolelta saadusta aineksesta mainittakoon sepän pojan surmaamistarina, jonka Kreutzwald yhdisteli miekan kiroamiseen, edelleen Suomen sepon sanat: »Saakohon, minä sadatan, surmaksesi sulle miekka!» (VI:697–698, suom. H. Winter) ja Saarenneidon episodi. Kiihkeän työn tuloksena valmistui viimein vuonna 1853 Kalevipoegin ensimmäinen versio, josta Viron Oppineiden Seuran jäsen Santo väitti kokouksessa, että valmistuneen eepoksen voi kunnialla asettaa Kalevalan rinnalle. Tämä teos tunnetaan nyt Alku-Kalevipoegina, ja se sisältää 14 180 runonsäettä. Sensuurin rajujen supistusten takia työ ei mennyt painoon. Kreutzwald muokkasi käsikirjoituksen perinpohjin uudelleen paneutuen vielä erityisesti kansanrunon olemukseen, ja syyskuussa 1855 oli uusi versio valmis. Seura päätti painattaa sen tieteellisenä julkaisuna yhdessä saksannoksen kanssa, ja juuri tämän ansiosta Kalevipoeg ilmestyi sensuurin supistuksitta kuutena vihkosena, ensimmäinen vihko huhtikuun 10. päivänä 1857 ja kuudes 16. elokuuta 1861.

Teos oli tällä välin herättänyt huomiota Berliinissä, Helsingissä ja Pietarissa, viimeksi mainitussa etenkin kansalle myötämielisen sivistyneistön keskuudessa (F. A. Schiefner, F. J. Wiedemann, G. J. Schultz-Bertram, Ph. Karell, G. Hirsch). Kreutzwald oleskeli 1859 kolme viikkoa pietarilaisten ystäviensä luona saaden näiltä tunnustusta ja rohkaisua. Riemukkaan innon vallassa hän palattuaan jatkoi kääntämistä. Samana vuonna hän sai teoksen alkupuoliskon ilmestyttyä vastaanottaa Venäjän tiedeakatemialta Deminovin kunniapalkinnon. Palkinnon myöntämistä kannatti erityisesti venäläinen kielitieteilijä I. I. Sreznevski. Suomalaisten ystävien avulla pääsi ilmestymään myös pelkästään vironkielinen Kalevipoegin kansanpainos Kuopiossa vuonna 1862.

Viron kansalliseepos on epäyhtenäinen,

liitellen kokoonpantu, mikä näkyy myös tyylillisesti. Kuitenkin sitä pitää koossa kirjailijan kokonaisnäkemys päähenkilöstä: hänen inhimilliset ominaisuutensa korostuvat, kaikkea varjostaa kohtalokas miekan kiroaminen. Elämä ja tavat on eepoksessa yritetty kuvata kansanomaisesti. Kantavana teemana on riistojärjestelmän ja epäoikeudenmukaisuuden vihaaminen ja toisaalta sivistyksen arvostus, joka ilmenee siinä yhteydessä, kun Kalevipoeg lupaa kevytmielisesti antaa Viisastenkirjan Varrakulle XVI ja XIX luvussa. Esiin nousee myös tekijän ihmisrakkaus ja kansan kohtaloissa myötäeläminen. Teoksen lopun Kreutzwald muokkasi optimistiseksi ja rohkaisevaksi. Kalev palaa siinä kotiin ja »kansallensa onnen tuopi, ikionnen Eestin maalle» (suom. H. Winter).

Teos vaikutti Viron heräämisajan henkeen, se antoi ideoita ja virikkeitä. Käännösten ja lyhennelmien lukuisuus osoittaa sen herättäneen huomiota ja löytäneen lukijoita oman maan ulkopuoleltakin. Kotimaassa eepos kannusti virolaisen kansanrunouden keruuta, Hurtia, Eiseniä, Kallasta ja lukuisia muita, jopa satoja paikallisia kerääjiä. Syntyi tieteellinen kansanrunousjulkaisu Vana Kannel. Viroon muodostui tieteellinen kansanrunoudentutkimus. Itse eepoksen tutkijoista kohosi näkyvimmäksi A. Annist väitöskirjallaan ja lukuisilla artikkeleillaan. C. R. Jakobson käytti Kalevipoegia kansan itsetunnon herättämiseen. 1800-luvulla tuli suosituksi Kalevipoegin lukeminen lukupiireissä. Eepoksen aiheista virisi virolaista kirjallisuutta, etenkin runoutta. Innoitusta siitä ovat saaneet kuvanveistäjät, kuvaamataiteilijat ja säveltäjät, eikä teatterikaan ole unohtanut Kalevipoegia. Taiderunouteen pyrittiin tuomaan vanhan runon mittaa (Ridala, Annist, onnistuneimmin G. Suits runoelmassaan »Lapsen syntymä»). Sepitettiin myös lukuisia suorasanaisia kertomuksia eepoksen sisältämien aihelmien pohjalta (Fr. R. Kreutzwald, J. Kunder, E. Laugaste, E. Raud).

Kalevipoegin tieteellinen laitos laajoine selitysosineen ilmestyi teoksen satavuotispäivän johdosta vuonna 1961 Neuvosto-Viron tiedeakatemian Kielen ja kirjallisuuden laitoksen toimesta. Sen lisäksi Neuvosto-Virossa on ilmestynyt teoksesta useita muitakin painoksia. Kalevipoeg on käännetty saksan, venäjän, ukrainan, latvian, suomen, unkarin ja tsekin kielille. Ei ole liioiteltua väittää, että juuri Kalevipoegista sai alkunsa varsinainen virolainen kirjallisuus. Se on ensimmäinen virolainen alkuperäisteos – kansanomainen, kansallinen, demokraattinen. Kreutzwaldin henkisen luovuuden pohjalta kypsynyt teos on kyennyt kiehtomaan lukijoita syntyajoistaan saakka aina tähän päivään asti.

Kalevalan virontaminen

Kalevalan virontamisen kohdalla on toistuvasti korostettu poikkeuksellisen suotuisia käännösolosuhteita: kielelliset hankaluudet olivat helpohkosti voitettavissa, Kalevalan ajattelutapa oli virolaisille varsin läheinen. Virolaisilla ja suomalaisilla kansanrunoilla katsottiin olevan paljon yhteistä, sanottiin jopa, että suuri osa Kalevalan aineistosta oli

peräisin Virosta. Tällainen asiantila ei voinut olla koitumatta myös käännöstyön hyväksi.

Kalevalan ensimmäinen kääntäjä oli M. Mühlberg (1810–1854), Tartossa asuva kielitieteilijä, joka oli saanut siellä myös oppikoulu- ja yliopistosivistyksensä. Hän hallitsi useita kieliä ja oli ottanut osaa Suomeen, Lappiin ja useille Baltian saarille suuntautuneisiin tutkimusmatkoihin. Kalevalan vuoden 1835 laitoksen ensimmäisen runon käännös ilmestyi Viron Oppineiden Seuran julkaisuna I1 vuonna 1840 yhdessä sanaston ja lyhyen epiikkaa käsittelevän katsauksen kanssa. Siinä sanotaan Kalevalan eroavan huomattavasti muista suureepoksista mm. siten, että sen johdannossa valmistetaan lukijaa siihen, mitä tuleman pitää, liikuttamalla hänen sydäntään. Kansanrunojen esittäjä näkee maailman erilaisessa valossa kuin tavallinen ihminen. Koko luonto on hänelle pyhää runoutta. Onni ja epäonni muuntuvat runoksi, kuten eepoksen luoja suoraan sanoo alkusanoissa. Mühlberg piti Kalevalasta esitelmän Viron Oppineiden Seuran kokouksessa 7. helmikuuta 1840. Hänen käännöksensä sisälsi pelkästään teoksen johdantorunon, mutta sen yhteydessä julkaistiin H. J. Holmbergin tiivistelmä eepoksesta.

Kalevalan kääntäminen kokonaisuudessaan jäi kuitenkin Kreutzwaldia seuraavan sukupolven edustajille. 1880-luvulla virolaiset ylioppilaat seurasivat erittäin kiinnostuneina Suomen kirjallisia tapahtumia. Syntyi myös henkilökohtaisia kosketuksia suomalaisiin, kun Tallinnassa pidettäville laulujuhlille saapui kolme suomalaista tiedemiestä: professori J. R. Aspelin, tohtori H. Appelgren ja nuori kielitieteilijä O. A. F. Lönnbohm (Mustonen). Viimeksi mainittu esitti virolaisille kutsun saapua Helsinkiin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran 50-vuotisjuhlille 1881. Matkalle lähti 12-päinen lähetystö, johon kuului M. J. Eisen, tuleva koko Kalevalan kääntäjä. Hän sai virikkeen työhönsä oleskellessaan Suomessa vuosina 1881 ja 1882; hän on itse kuvannut perusteellisesti tätä aikaa Isänmaallisessa kalenterissa (Isamaa Kalender) 1883 ja myöhemmin Eesti Kirjandus -aikakauskirjassa (Eisen 1882, 101–106 ja 1931, 169–185). Eisen aloitti työnsä julkaisemalla Kalevalan selitykset ja lyhennelmän vuonna 1883; tämä pienois-Kalevala oli sepitetty R. Hertzbergiä mukaillen. Johdannossaan kirjoittaja lausuu, että vaikka Suomen kansa on köyhä, jos ajatellaan aineellisia rikkauksia, niin Kalevala tekee siitä monia muita kansakuntia rikkaamman. Myös meille virolaisille on tärkeää, että teos on saanut paikan maailman hienoimman epiikan joukossa. Olemme kiinnostuneita Kalevalan sankareista, ainoana esteenä on, ettemme osaa suomea. Käännöstyö tulee vaatimaan vuosia, tyydyttäköön siis tämä selitysteos ensi kiinnostusta ja valmistakoon lukijaa koko teoksen ymmärtämiseen. Jo tässä yhteydessä esitetään myös ajatus, että selitysteosta voitaisiin käyttää apuneuvona kouluissa. Myöhemmin oppikirjojen laatija M. Kampmann julkaisi laajemman eepoksen lyhennelmän Eesti Kirjandusessa (Kampmann 1910, 187–203).

Eisen aloitti käännöstyönsä varsin varhain ja jatkoi sitä pitkään. Ensimmäinen katkelma ilmestyi aikakauskirjassa jo vuonna 1882,

muita sirpaleita julkaistiin albumien ja kalenterien täydennyksinä. Otsikolla »Sota valosta» Eisen julkaisi Isänmaallisessa kalenterissa runon 47 (Varastettu valo), runon 48 (Valon noudanta) ja runon 49 (Uusi valo). Kalevalan alkupuolisko ilmestyi käännöksenä vuonna 1891, jälkiosa 1898. Se oli merkittävä saavutus Kalevalan kääntämisen historiassa siitä huolimatta, että trokeiseen runomittaan ei ollut aina päästy ja että arvostelijoilla oli lyhennysehdotuksia. Kääntäjä ottikin vaarin teoksensa saamasta melko kärkevästä kritiikistä, ja vuosina 1912 ja 1921 ilmestynyt toinen painos saikin suopeamman vastaanoton. Kolmas painos julkaistiin 1926.

Runoilija ja kielitieteilijä V. Ridala ryhtyi myös kääntämään Kalevalaa. Hän sai valmiiksi ainoastaan Kullervo-runoston, jonka kuusi runoa ilmestyi erillisenä vihkosena vuonna 1921. Ridala pyrki käännöksessään osuttamaan runomitan kohdalleen, ja hän sovelsi johdonmukaisesti arkaaista muoto-oppia.

Aivan täyteen tyytyväisyyteen ei kuitenkaan ollut vielä aihetta. Sen osoitti vuonna 1922 A. Annist Eesti Kirjandus -aikakauskirjassa julkaisemassaan artikkelissa »Kalevala eesti keeles», jossa hän mm. lausuu: »Tähänastinen asennoitumisemme Kalevalaan on jälleen kerran todistus pintapuolisuudestamme . . . kansallisen omaisuutemme kohtelussa. Virolaisetkin ovat näet osaltaan auttaneet Kalevalan aineksen luomisessa» (Annist 1922, 123). Jotta voitaisiin ymmärtää ja arvostaa kansanrunouden pohjalta luotuja teoksia, on välttämätöntä oppia tuntemaan kansanrunon esitystapaa, rakennetta ja henkeä. Muinaisrunon omalaatuinen kauneus säilyy ajankin myötä, se on kestävää kuin luonto itse; itse asiassa se on osanen tuota luontoa ihmisten mieliin heijastuneena. Jotta näihin rikkauksiin päästäisiin käsiksi, on välttämätöntä tarkastella eeposta kouluissa, jossa sitä voitaisiin opettaa vanhan virolaisen alkusointuisen kansanrunouden rinnalla. Opetuksessa ei riitä se, että tiedetään Kalevalan olemassaolo, vaan on perusteellisemmin tunnettava sen varsinainen sisältö. Tässä suhteessa Annistin mielessä Virossa on paljon lyöty laimin. Kalevala oli tärkein virikkeenantaja Kalevipoegin synnyssä. Kuitenkin sen henki jäi vieraaksi Kreutzwaldille aivan samoin kuin kansanrunon henki. Sitä vastoin Lönnrotista kehkeytyi miltei kansanomainen runoniekka. Kansallisen heräämisen voimahahmoille Kalevipoeg jäi muodolliseksi herättäjäksi. Sama moite voidaan kohdistaa myös nuorempaan sukupolveen, joka oli kylläkin perehtynyt kirjallisuuteen, mutta pysytteli erossa Kalevalasta. Pahinta oli, että eepoksen esteettinen puoli jäi huomioon ottamatta. Sitä pidettiin pelkästään kansanrunouden aineistona. Laaja yleisö ei lukenut teosta, eikä sillä ollut sijaa sen enempää koulussa kuin nuorison harrastustoiminnassa. Kuitenkin suomalainen kulttuuri pohjautuu Kalevalaan: se on tarjonnut aineksia kirjallisuudelle, musiikille ja muille kaunotaiteille, ja sitä opetetaan myös kouluissa. Koko Euroopassa ja etäämpänäkin Kalevala on saanut elävää vastakaikua. Käännöksiä, jos osittaiskäännökset luetaan mukaan, on tehty peräti 78 (vuoteen 1922 mennessä). Eepoksen innoittamana H. W. Long-

fellow sepitti runoelmansa »Hiawatha», Leconte de Lisle kirjoitti Kalevala-aiheisia runoja, Lamartine tunsi teoksen hyvin eikä iäkäs Victor Hugo säästellyt ylistyksiään.

Annistin artikkeli ei jäänyt vaikutuksitta; siinä mainittuja puutteita ryhdyttiin vähin erin korjaamaan, ja eeposta ruvettiin käsittelemään syvällisemmin kouluissakin. Myös arvostelija itse kävi käsiksi huomaamiinsa puutteisiin. On luultavaa, että hän oli artikkelinsa julkaisemisen aikaan saanut valmiiksi yhden Kalevalan runon käännöksen. A. Raudin toimittama oppikoulun lukukirja Kirjanduslooline lugemik IV (1925) sisältää näet Annistin käännöksenä yhden runon – Taistelun Sammosta. Neljätoista vuotta myöhemmin ilmestyi koko Kalevalan uusi käännös, harvinaisen hieno saavutus aikaisempiin tulkintoihin verrattuna. Myös ulkoasultaan tämä 1939 julkaistu käännös on erittäin onnistunut; se on varustettu A. Gallen-Kallelan kuvin, joista yksi on värillinen. Se sisältää myös esipuheen, hyvät erisnimien selitykset, sanaston ja loitsuluettelon. Varsin hyödyllisiä ovat Annistin laatimat esipuheet, sekä tämän teoksen että jo vuonna 1930 ilmestyneen Kantelettaren ensimmäisen osan. Annist yrittää »siirtää viroksi runon ansiot ja alkuperäisen sanamuodon», tietenkin mahdollisuuksien rajoissa. Arvostelijat totesivat, että Annistin käännöksen kieli oli todellakin hyvin lähellä alkuperäistä. Kääntäminen on helppoa, koska arkaaisilla, virolaisilla sanoilla on vastineensa suomessa, tämä auttaa runon rytmin säilyttämistä. Annist noudatti myös laajuutta koskevia sääntöjä. Kaiken kaikkiaan hänen käännöksensä lienee tähän mennessä ilmestyneistä lähinnä alkuperäistä. »Kansanruno on vielä nytkin aivan tuoretta», lausui arvostelija B. Kangro heti teoksen ilmestyttyä (Kangro 1940, 89). Käännöksen kolmas painos julkaistiin Neuvosto-Virossa vuonna 1985.

Kalevalan virolaisuudet

Otettakoon vielä puheeksi ongelma, joka on kiinnittänyt useiden tutkijoiden huomiota. Ovatko runot, Kalevalan perusaines, karjalaista vai läntistä alkuperää? D. V. Bubrih, H. Moora ja A. Annist ovat todistaneet, että karjalaisilla oli jo vuosituhannen vaihteessa feodaalinen yhteiskuntansa, joka oli vauras kaupankäynnin ja takamaiden verotuksen ansiosta. On luultavaa, etteivät karjalaiset muodostuneet pelkästään Länsi-Suomesta tulleista uudisasukkaista, vaan pääosin syntyperäisestä asujamistosta, johon sulautui jonkin verran Inkeristä ja Olhavanjoen rannoilta saapuneita siirtolaisia ja myös jokin määrä vepsäläisiä. On luultavaa, että etelästä saapuneiden »tsuudilaisten» ainesten myötä kulkeutui myös osa Kalev-perinteestä. Kalevin nimi on saatettu tuntea Viron ulkopuolellakin itäisillä tsuudilaisalueilla. Juuri sieltä nimi Kolovan Kolovanovitš olisi voinut siirtyä bylinoihin ja Novgorodin aikakirjoihin. On siis mahdollista, että Kalev-perinne kulkeutui Karjalaan jostain etelämpää ja että sen veivät Länsi-Suomeen Virosta saapuneet siirtolaiset. Tämä perinne kehittyi luonnollisesti edelleen sekä Länsi-Suomessa että Karjalassa. Eri heimojen väliset suhteet näyttävät ol-

leen läheisiä erityisesti Keski-Suomessa, missä esimerkiksi savolaisheimo syntyi karjalaisten ja hämäläisten yhteensulaumana. Minkä tähden kiinnostavat laulut eivät siis olisi voineet siirtyä lännestä itään ja päinvastoin?

On ymmärrettävää, että Länsi-Suomen kehittyneemmissä feodaalisissa olosuhteissa laulut alkoivat riutua sukupuuttoon, samalla kun niiden kukoistus jatkui alkukantaisemmassa yhteiskunnassa ja patriarkaalisessa järjestelmässä. Epiikassa on kauttaaltaan jälkiä alkukantaisen yhteiskuntamuodon rappeutumisvaiheesta. Laulut säilyivät miesten keskuudessa suurelta osin heidän yhteisten kalastus- ja metsästysretkiensä ansiosta. Yhteinen työ yhdistää ihmisiä laulamaan. Vanhan lauluperinteen säilymisestä Virossa saamme pääosin kiittää maa-aatelisten omistamien moisioiden yhteistöitä.

Suomalaisten tutkijoiden suhtautuminen virolaiseen alkusointuiseen kansanrunouteen (regilaul) oli jokseenkin kielteinen aina 1800-luvun viimeiselle neljännekselle saakka. Ahlqvist piti näitä runoja kuviltaan köyhinä, koska ne syntyivät ja levisivät Viron orjuuden ankarissa olosuhteissa. Toisaalta karjalaisten runot nähtiin »voimakkaan aaltoilevina», inkeroisten runot melodisina ja runollisina, mutta vatjalaisten runot heikkoina ja vaikeaselkoisina kuten virolaistenkin. Syynä tällaisiin arvioihin oli ensisijaisesti se, että suomalaiset tutkijat tunsivat virolaisia tekstejä pelkästään Neusin antologian pohjalta. Samantapainen asenne säilyi kauan myös virolaisen älymystön keskuudessa, eikä Kalevipoegin ilmestyminen oikaissut käsityksiä. Asiat muuttuivat vasta Viron Kirjallisuuden Seurasta käsin, kun Hurtin kansanrunoudenkeruun tulokset tulivat tunnetuiksi.

Virolaisten kansanrunojen merkitystä suomalaiselle kansanperinteentutkimukselle painotti Otto Donner vuonna 1886 ilmestyneessä teoksessaan *Kalevipoeg jumaluustarulliselta ja historialliselta kannalta.* Varsinaisen virolaisen kansanrunoston tunsi Suomessa luultavasti parhaiten Lönnbohm-Mustonen, joka keräsi kansanrunoutta Saarenmaalta ja julkaisi aineistostaan kirjasen. Hän lausui ensimmäisenä julki ajatuksen, että Kalevalan runot olisivat peräisin Virosta. Tähän kysymykseen puuttui K. Krohn artikkelissaan Soome-Eesti vanast rahvalaulust Eesti Kirjandus -aikakauskirjassa (1923–24). Julius Krohn oli sangen kiinnostunut tavasta, jolla Hurt ja vuonna 1872 perustettu Viron Kirjallisuuden Seura olivat organisoineet kansanperinteen keruun. Hän lähetti vuonna 1883 poikansa Kaarlen Tarttoon luetteloimaan aineistoa ja kopioimaan Kalevalan lyyris-eeppisille runoille sukua olevia runoja. Toisintojen lukumäärä paisui yli 1500:n. Mihkel Vesken keräelmästä löytyi yli 1200 toisintoa. Jakob Hurt kuljetti Viron Kirjallisuuden Seuran runot Pietariin, missä Kaarle Krohn kävi lävitse vielä 6500 toisintoa. Tämä aineisto sai Julius Krohnin vakuuttumaan virolaisten kansanrunojen taiteellisesta arvosta (Krohn 1885, 157–186). Kaarle Krohn puolestaan katsoi useimpien Virossa tavattavien runojen myös syntyneen siellä, vaikka hän samalla tähdensi sitä, ettei kansanrunoilla voi olla yhteistä syntypaikkaa sen

enempää kuin niillä on yhteistä syntyaikaakaan. Viron maantieteelliselle alueelle osuu kielialueen kaikkia runotyyppejä, mikä toisaalta luo vaikutelman epätasaisesta aineistosta mutta mahdollistaa samalla yksityiskohtaisen ja tuloksekkaan tutkimuksen viron kielen puitteissa. Tätä voi jopa pitää ihanteellisena tutkimustilanteena.

Näin hahmottui vähitellen ns. virolainen teoria, jonka mukaan miltei puolet Kalevalan runoista olisi peräisin Viron alueelta. Ongelmaa käsitteli kokoavasti M. J. Eisen (1910, 214–238) todeten monien tiedemiesten tutkineen Kalevalan virolaispohjaista aineistoa. Krohnien mukaan Kalevalassa on 20 alkuperältään virolaista tai ainakin Virossa tavattavaa aihetta käsittelevää runoa, kaksi inkeriläistä ja 23 länsisuomalaista runoa. Tällainen luettelo antaa jo epäilemättä suuntaa tutkimukselle, vaikkakin sisällön yhdenmukaisuus on joissakin tapauksissa vain sattumanvaraista (esim. Kuolinsanomat). Eisenin ja joidenkin muiden tutkijoiden mukaan laajamuotoisen epiikan puuttuminen virolaisilta saattaa olla seuraus virolaisten naisten johtavasta asemasta runojen luomisessa ja käyttämisessä. Onhan naisilla aina taipumusta lyyrisyyteen runoissaan. Karjalan epiikka on selvästi miehistä. Kertauslaulujen tyyppejä ja rakennetta tutkivassa väitöskirjassaan O. Kallas esitti vuonna 1901 muutamia kiintoisia rinnastuksia osoittaen, millainen virolaisten osuus oli ollut Kalevalan kehittelyssä. Niinpä esiintyy muiden muassa aihelma, jossa virolaisneidon henkilökohtaiset korut varastetaan hänen ollessaan peseytymässä. Ainokin menee Kalevalassa peseytymään ja häviää veteen. Näin siksi, ettei hän halua vaimoksi vanhalle Väinämöiselle. Järvamaan neito pelkästään suuttuu, kun taas Aino hukuttautuu.

Suomalais-virolaiset runoyhtäläisyydet antavat aiheen muistuttaa niistä kolmesta aina huomioon otettavasta vaihtoehdosta, jotka ovat olemassa kansanrunojen keskinäistä riippuvuutta arvioitaessa: (1) alkuperäinen yhteys (tietty laulu periytyy ajalta, jolloin sen osaavat kansat vielä asuivat yhdessä), (2) lainasuhde (sama aihe on lainattu toiselta kansalta tai heimolta), ja (3) generatio spontanea (spontaani syntyminen, jolloin ei ole kysymys sen paremmin lainautumisesta kuin yhteisestä alkuperästäkään vaan rinnakkaiskehitykseen pohjautuvasta lähekkäisyydestä).

Muutamat Kalevalan lyyriset runot edustavat tyyppejä, jotka saattavat periytyä virolaisilta. Niinpä kotka kuljettaa Väinämöisen vaaranpaikasta osoittaakseen kiitollisuutta siitä, että tämä on säästänyt koivun (7. runo). Teema, jossa koivun sallitaan jäädä kasvamaan, esiintyy myös vanhoissa virolaisissa kansanrunoissa (»Puunlatvuksia linnuille»). Virossa ovat hyvin tunnettuja seuraavat runot: »Vanhempien laulamaan opettama» (1. runo), »Laulajan suvusta» (1. runo), »Runokeränen» (1. runo), »Saarenmaan palo» Lemminkäinen-sikermässä (29. runo), »Morsiamen neuvokki», »Veli vierailla mailla» (22. runo), Ainon moite äidilleen »Pakosta naimisiin vanhan miehen kanssa» (3. runo), »Varhain vaivaiseksi työstä» (1. ja 45. runo). »Kivi leivässä» -runo tunnetaan Kihnun saarelta, tavallisesti nimellä »Veljen kirveenhaava». Luetteloa voisi jatkaa, mutta riittää,

kun todetaan virolaisen aineksen osuus Kalevalassa suuremmaksi kuin tähän saakka on uskottu. Toisaalta emme vielä tiedä, ovatko kaikki nämä runot todella virolaisilta lainattuja.

Lönnrot ja Kreutzwald eepoksen luojina

Tärkein Kreutzwaldin Kalevipoegin luomiseen vaikuttanut tekijä oli sittenkin Kalevala. Vaikka hänen kohtaamisensa Lönnrotin kanssa vuonna 1844 oli yllättävän lyhyt (nämä kaksi miestä olivat erilaisia luonteeltaan eivätkä päässeet samalle aaltopituudelle), tällä tapaamisella oli innostava vaikutus. Kiinnostavia lisätietoja tästä voi löytää Kreutzwaldin ja Sachsendalin kirjeenvaihdosta. Koska Kreutzwald ei osannut suomea, hän ei saanut suoraa kosketusta Kalevalaan. Vasta saksalaisen käännöksen välityksellä hän sai ensimmäisen tuntuman suurteokseen. Painavimmin Kalevalaa ja Kalevipoegia ja niiden tekijöitä ovat vertailleet F. Tuglas, G. Suits ja A. Annist. Tuglasin mukaan

Lönnrot oli kansanrunoilija ja laulaja, sepittäjä, hän tunkeutui sisälle kansan luovaan henkeen, estetiikan teorioita hän ei tajunnut. Hän oli »vanhanaikainen», vietti vuosikausia samoillen Karjalan korvissa saapasjalassa ja tuohikontti selässä. Hän oli kansanmies, osasi ulkoa kansanrunot ja eepoksensa kansan runoniekan tavoin ryhtymättä juuri koskaan mihinkään omaperäiseen. Kreutzwald oli hänen täydellinen vastakohtansa: runoilija, taiteilija, luova yksilö. Kreutzwald oli suunnannut katseensa tulevaisuuteen, oli uudenaikainen ja edistyksellinen, viileä ja oppinut runoilija. Häneen vaikutti Kalevala mutta myös meidän lyyriset kansanrunomme, joita hän ei täysin ymmärtänyt. Hänen puutteitaan ei voida lukea kansanrunon syyksi. Kansanrunous ei luo tyyliä, se on sitä itse. Mutta Kreutzwald luo tyyliä, koska häneltä puuttuu kyky tajuta kansanrunon maailmaa. Tähän verrattuna Lönnrotin tyylivaisto on aivan erinomainen (Tuglas 1935, 83–89).

Hyökkäävämmissä kirjoituksissaan Tuglas havaitsee Kalevipoegissa monia virheitä. Myöhemmin hän päätyi kuitenkin lopputulokseen, että Kalevipoegilla oli puutteistaan huolimatta ollut suuri yhteiskunnallinen merkitys. Vaikka Kalevipoeg ei ollutkaan kansaneepos, se oli joka tapauksessa kansalliseepos (Tuglas 1936, 43). Saman ajatuksen oli ilmaissut myös G. Suits kaksi vuosikymmentä varhemmin (Suits 1916, 16). Kreutzwald sai itselleen kunnioittavan nimityksen »Lauluisa» (runojen isä), eikä jälkimaailma tahdo ryövätä häneltä sädekehää (Tuglas 1936). Myöhemmin Suits kirjoitti: »Kalevipoeg on yhteistulosta Viron kansan luomistyöstä ja yhden kirjailijan toiminnasta. Kalevipoegin loppusäkeissä ilmaistu vakaumus, että kansa tulee saavuttamaan vapauden, kohottaa tämän kansaneepoksen arvoa» (Suits 1953, 171). Samansuuntaisesti ajatteli A. Annist väitöskirjassaan ja artikkeleissaan, ja samoja näkökohtia ovat toistelleet muutkin.

Kalevalan ilmestymisellä ja Lönnrotin kanssa solmituilla yhteyksillä oli siis suoranainen vaikutus Kalevipoegin julkaisemiseen, vaikka Kalev-aihetta olikin käsitelty jo aiemmin. Joitakin Kalevipoegia käsitteleviä teoksia olisi saattanut ilmestyä ilman tätä vai-

kutustakin. Kalevipoegista (vähäisemmässä määrin Kalevista) kertovia tarinoita esiintyi tiuhaan proosaperinteessä, ja runoissa nimet Kalev ja Kalevipoeg tavataan usein. Kuitenkin Kalevala ja Lönnrotin toiminta antoivat lopullisen yllykkeen virolaisen kansanperinneaineksen keruulle ja sen julkaisemiselle kannustaen myös Neusia, jonka virolaisten kansanrunojen antologia Estnische Volkslieder ilmestyi vuosina 1850–52. Antologian johdannossa ja selitysosastossa on runsaasti viittauksia Vanhaan Kalevalaan ja Kantelettareen samoin kuin Arvidssonin suomalaisen kansanrunouden keräelmiin. Ja prosessi jatkui: Kalevalan ja Kalevipoegin yhteisestä vaikutuksesta A. Pumpurs loi latvialaisille »Lāčplēsis»-teoksen.

Jacob Hurt lausui vuonna 1871 suurelle yleisölle kohdistamassaan artikkelissa: Englannissa, Saksassa ja muissa Euroopan maissa on oppineita, jotka merkitsivät muistiin sen, mitä alkukantaiset Afrikan, Amerikan ja Australian asukkaat olivat luoneet. »On ihmisiä, jotka arvostavat sellaista tietoa enemmän kuin silkkiä ja samettia.» Hurt mainitsi myös Kantelettaren, jota hän piti esikuvallisena julkaisuna. Ja Kanteletar antoikin vuorostaan nimen laajalle virolaisen kansanrunouden julkaisulle Vana Kannel, joka on jatkanut ilmestymistään nykypäivään saakka. Elämänsä lopulla julkaisemassaan teoksessa Kaks keelt vanalt kandelt (Kaksi vanhan kanteleen kieltä) 1906 Hurt käytti runojen yhteen liittämisessä samaa menetelmää kuin Lönnrot Kantelettaressa ja Kalevalassa. Itse Lönnrotin tarjoamaa esikuvaa ei voi pitää vähäisenä. 1880-luvulta lähtien aikakauslehdistössä julkaistiin enenevästi artikkeleita, joiden kohteena oli juuri Lönnrot. Kenties elävin kuva Lönnrotista ilmestyi M. Lippin kirjoittamana vuonna 1910 Eesti Kirjandus -aikakauskirjassa; siinä Kalevalan luojaa kehystävät piirrelmät tunnetuista runonlaulajista kuten Arhippa ja Miihkali Perttusesta.

Kun Kalevala ilmestyi, Suomi heräsi. Kalevipoegillaan Viro seurasi Lönnrotin jalanjäljissä.

(Suomennos Saima-Liisa Laatunen)

Kirjallisuus

Ahlqvist, A. Kalevalan karjalaisuus. Helsinki 1887.

Annist, A. Kalevala eesti keeles. Ettekanne Tartu Soome-Eesti Klubis Kalevala-päeväl. Eesti Kirjandus 16. Tartu 1922.

– Sissejuhatus. Kanteletar. Tartu 1930.

– Kalevala ja Viro. Suomalainen Suomi 1935. Helsinki 1935.

– »Kalevipoja» saamislugu. (F. R. Kreutzwaldi »Kalevipoeg». Teine osa.) Tartu 1936.

– Kalevala kui kunstiteos. Tallinn 1969.

Donner, O. Kalevipoeg jumalaistarulliselta ja his-

torialliselta kannalta. Suomi II:5. Helsinki 1866.
Eisen, M. J. Katked Soome teekonna kirjutusest. Isamaa Kalender 1883. Tartu 1882.
– Wäike Kalewala 8 pildiga. Jutustuseks puhunud M. J. Eisen. Tartu 1883.
– Eesti osa Kalevalas. Eesti Kirjandus 5. Tarto 1910.
– Elias Lönnrot Eestis. Eesti Kirjandus 17. Tartu 1923.
– Isiklikke mälestusi soome-eesti kultuurilistest kokkupuutumisest 50 aasta eesta ja neile järgneval ajal. Eesti Kirjandus 25. Tartu 1931.
Ganander, Chr. Finnische Mythologie. Aus dem Schwedischen übersetzt, völlig umgearbeitet und mit Anmerkungen versehen von Chr. J. Peterson. (Rosenplänter, Beiträge XIV.) Pernau 1822.
Gorki, M. Esseitä kirjallisuudesta. Helsinki 1975 (1933).
Helle, A. T. Kurtzgefasste Anweisung zur Ehstnischen Sprache. Halle 1732.
Hupel, A. W. Der nordischen Miscellaneen 22stes und 23stes Stück. Riga 1790.
Hurt, J. Kaks keelt »Vanast kandlest». Suomalais-ugrilaisen Seuran Aikakauskirja 23:22. Helsinki 1906.
Kalewala. Eestistanud M. J. Eisen I–II. Tartu 1891, 1898.
Kalevala. Soome rahva eepos. Koostanud Elias Lönnrot. Tõlkinud August Annist. Illustreerinud Akseli Gallen-Kallela. Tartu 1939.
Kalevipoeg. Viron sankarieepos. Suom. Helmer Winter. Helsinki 1957.
Kalevipoeg. Eesti rahva eepos. Kogunud ja ümber töötanud Fr. R. Kreutzwald. Ill. Kr. Raud. Tallinn 1975.
Kallas, O. Die Wiederholungslieder der estnischen Volkspoesie I. Suomalais-ugrilaisen Seuran Toimituksia 16. Helsinki 1901.
Kampmann, M. Kalevala eepose sisu. Eesti Kirjandus 5. Tartu 1910.
Kangro, B. Esittely teoksesta Kalevala, Soome rahva eepos. Eesti Kirjandus 1940, nr. 2. Tartu.
Kettunen, L. Elias Lönnrot Virossa. Virittäjä 1908. Helsinki 1908.
Krohn, J. Suomalaisen kirjallisuuden historia. 1. Kalevala. Helsinki 1885.
Krohn, K. Soome-eesti vanasta rahvalaulust. Eesti Kirjandus 1923–24. Tartu 1923-24.
Laugaste, E. Kalevi (Kalevipoja) nime esinemisest eesti rahvalauludes. Keel ja Kirjandus 2. Tartu 1959.
Laugaste, E. & Normann, E. Muistendid Kalevipojast. Tallinn 1959.
Lipp, M. Elias Lönnrot, Kalevala kirjapaneja. Eesti Kirjandus 5. Tartu 1910.
Lönnrot, E. Matkat 1823–1844. Espoo 1980.
Neus, H. Ehstnische Volkslieder. Urschrift und Uebersetzung. Reval 1850–1852.
Ridala, V. Kullervo. Lugulaul Kalevalast. Tartu 1921.
Rosenplänter, J. H. Beiträge zur genaueren Kenntniss der ehstnischen Sprache IX. Pernau & Reval 1817.
– Beiträge zur genaueren Kenntniss der ehstnischen Sprache XIV. Pernau & Reval 1822.
Setälä, E. N. Sammon arvoitus. Helsinki 1932.
Stahl, H. Leyen Spiegel. Revall 1641.
Suits, A. Lönnrot'i ja Faehlmann'i kokkupuuted ja ühiseid harrastusi. Eesti Kirjandus 1931, nr. 3. Tartu.
Suits, G. Eesti lugemiseraamat. Valitud lugemisepalad eesti kirjanduse arenemise teelt. I. Helsinki 1916.
– Eesti kirjanduslugu I. Stockholm 1953a.
– Nuori Kreutzwald. Helsinki 1953b.
Tuglas, F. Kirjanduslik stiil. Noor Eesti 4. Helsinki 1912.
– »Kalevipoeg». Mõttei teose parandamise puhul. Kriitika I. Tartu 1935.
– Lühike Eesti kirjanduslugu. Tartu 1936.
Viires, A. Kalevi sõnapere. Keel ja Kirjandus 4. Tartu 1961.

FELIX J. OINAS

Venäläiset bylinat ja suomalainen kertomarunous

Venäläisten, suomalaisten ja karjalaisten keskuudessa on 1900-luvulle saakka säilynyt rikas lauluepiikan varasto. Venäjällä kertovaan kansanrunouteen kuuluvat bylinat ja historialliset runot. Bylinat ovat – vastakohtana historiallisille lauluille – enimmäkseen epähistoriallisia ja runsaan fantasian ja liioittelukuvien koristamia. Suomalais-karjalaiset eeppiset runot ovat enimmältään myyttisiä ja šamanistisia. Seuraavassa luodaan vertaileva katsaus venäläisiin ja suomalais-karjalaisiin (yksinkertaisuuden vuoksi käytetään nimitystä »suomalaiset») eeppisiin runoihin.

Alkuperä

Venäläisen runoepiikan synnystä on esitetty lukuisia teorioita. V. J. Proppin mukaan sankarirunous on myytin vastakkaisilmiö ja lähtöisin esivaltiollisen ajan runoudesta, johon palautuvat esim. aiheet: sankari kohtaa hirviön/ lähtee kosimaan itselleen morsianta/ joutuu tuonpuoleiseen maailmaan/ taistelee omaa poikaansa vastaan jne. Valtion muodostumisen jälkeen syntyy uutta, valtiota ja sen intressejä heijastavaa runoepiikkaa (Propp 1984, 54). E. M. Meletinski pitää sankarirunoutta myyttispohjaisen eeppisen runouden jatkeena, kun taas V. Žirmunskij katsoo sen lähteneen *bogatyr'*-perinteestä (bogatyr' = 'sankari') (ks. Liberman 1984, lxxviii).

Millainen sitten olikin tuo itäslaavien muinainen eeppinen runotyyppi, kiovalaisen kauden (9.–13. vuosisadalla) syvällekäyvät historialliset tapahtumat aiheuttivat siinä perinpohjaisia muutoksia. Venäjä kääntyi kristinuskoon 900-luvulla, minkä jälkeen seurasivat sodat aasialaisia maahantunkeutujia, mm. polovtseja ja pečenegejä vastaan. Mullistukset huipentuivat tataarien hyökätessä Venäjälle 1200-luvulla: maa tuhottiin ja vanha muinaisitäslaavilainen sivilisaatio hävisi. Venäjä joutui tataarivallan alle.

Venäläisen folkloristiikan historiallisen koulukunnan pääedustajan V. F. Millerin mukaan Kievin kauden bylinoiden luojia ja säilyttäjiä olivat ruhtinashovien vaikutuspii-

rissä toimineet laulajat. Neuvostoliitossa on puolueen ja hallituksen taholta poliittisista syistä tarmokkaasti vastustettu bylinoiden aristokraattisen synnyn teoriaa. Folkloristien on täytynyt hyväksyä käsitys, jonka mukaan työkansa on luonut bylinat. Vaikka onkin totta, että talonpoikaisto on säilyttänyt nämä laulut, muunnellut niitä ja jopa luonut joitakin uusia olemassa olevien mallien pohjalta, on ilmeistä, ettei bylinoiden alkuperäinen muoto ole talonpojilta lähtöisin. Nämä laulut ovat viime kädessä ammattimaisilta laulajilta peräisin, aivan samoin kuin Länsi-Euroopan epiikka, jonka synnyttivät kiertelevät laulajat, minstrelit ja trubaduurit (Oinas 1971, 541 jss.).

Siinä missä itäslaavien runoepiikan muinaishistoria on kouriintuntuvien todisteiden puuttuessa tutkijoiden otaksumien varassa, on suomalaisen kertomarunouden synnyn ja esihistorian määrittäminen tukevammalla pohjalla Matti Kuusen kehittämien tyylikriteereiden ansiosta. Kuusi jakaa suomalaisen runoepiikan esihistorian eri aikakausiin esisuomalaiselta ajalta (= viimeisiltä ajanlaskuamme edeltäviltä vuosisadoilta) lähtien. Hän osoittaa, että tämän perinteen ytimen muodostivat pyhän alkuajan tapahtumien runomuotoiset kuvaukset, kuten esim. maailmansynty, taivaan valojen kahlinta ja päästö, tulen synty, karhun, hirven ja ihmisen synty. Keskeishenkilöt olivat alunperin eläinhahmoisia (Kuusi 1963, 31–80, 147). Seuraavilla kausilla eläinten tilalle tulivat jättivoimaiset kulttuuriheerokset, jotka olivat kuin kalliosta veistettyjä. Viikinkiajalla (800–1050 -luvulla) nämä taas korvautuivat inhimillisillä sankareilla erikoislaatuisine seikkailuineen ja intohimoineen. Sisällöllisiä muutoksia seurasi myös muutos ajankäsityksessä: vanhojen laulujen pyhä kulttifunktiota korostava alkuaika antoi tilaa viikinkikauden laulujen profaanihistorialliselle ajalle (Fromm 1968, 9). Tällöin myös runojen tyyli muuttui selvästi (Kuusi 1958, 252).

Leviäminen

Bylinat säilyivät parhaiten pohjoisessa, mutta ne eivät voi olla sieltä lähtöisin. Runoissa mainitaan säännöllisesti etelävenäläisiä kaupunkeja (Černigov, Kiova, Smolensk) ja henkilöitä (joukossa ylimpänä Kiovan ruhtinas Vladimir), mikä viittaa runojen eteläiseen alkuperään. Lukuisat yksityiskohdat liittyvät suoraan muinaiseen Kiovaan kuten esim. Kiovan liepeillä sijaitseva Počajna-joki tai »Borisin jäännökset», millä tarkoitetaan Vyšgorodin luona olevaa kahluupaikkaa Kiovan laidoilla. Boris, joka oli yksi ruhtinas Vladimirin pojista, murhattiin vuonna 1015.

Bylinoita ei ole saatu lainkaan talteen Ukrainasta, ja vain harvoja on löydetty Valko-venäjän alueelta. Ne säilyivät Euroopan puoleisen Venäjän pohjoisosissa. Mutta kuinka runot kulkeutuivat etelästä pohjoiseen? Bylinoiden vaellus on luettu hovirunoilijoiden, kanteleentapaista soitinta näppäilevien *gusljareiden* ansioksi, jotka jakoivat kohtalonsa *skomorohien,* alemmasta luokasta lähtöisin olevien kiertävien laulajien ja ilveilijöiden kanssa. Näiden ryhmien sekoittuessa toisiinsa skomoroheista tuli käytännössä

hovirunoilijoiden tradition perijöitä. Kirkon painostustoimien vuoksi he alkoivat vetäytyä pohjoiseen. Papiston hyökkäykset voimistuivat jatkuvasti ja saavuttivat huippunsa tsaari Aleksej Mihajlovičin hallituskaudella 1600-luvulla. Skomorohien soittimet takavarikoitiin ja poltettiin, laulajat itse joutuivat väkivallan ja pidätysten kohteeksi, ja heidät karkotettiin rajaseuduille. Jotkut muuttivat vainoa välttääkseen vapaaehtoisesti pohjoiseen ja veivät mukanaan bylinatraditionsa. Bylinoiden leviämiseen myötävaikuttivat myös pajarien palveluksessa olleet laulajat ja soittajat, jotka seurasivat karkotettuja isäntiään maanpakoon Karjalaan (Zguta 1978, 20–21, 58 jss.).

Pohjoisessa olot olivat bylinoiden säilymisen kannalta suotuisat. Pietari Suuren valloitettua Venäjälle alueita Itämeren rannalta pohjoiset alueet eristyivät miltei täysin kulttuurikeskuksista. Pohjois-Venäjän yhteydet ulkomaailmaan katkesivat Aunuksen kautta kulkeneen kauppatien menetettyä merkityksensä. Aunuksen ja Karjalan alueista tuli kansanperinteen vaalimiseen soveltuva, eristynyt ja hedelmällinen seutu, jolle sijoittuivat myös bylinat. Pohjolan elämäntavat ja ilmasto tarjosivat myös suotuisan ilmapiirin pitkien ja verkkaisten muinaistarujen esittämiselle ja kuuntelulle (Sokolov 1971, 297–298).

Suomalainen kertomarunous, jota etupäässä saatiin talteen Kaakkois-Suomesta ja Itä-Karjalasta, ei myöskään ole näillä alueilla syntynyt. Suomalaisen kansanrunoudentutkimuksen syntyaikoina käytiin kiivasta väittelyä kalevalaisten laulujen alkuperästä. Nuori A. A. Borenius tutki runotoisintojen kielellistä, historiallista ja kansatieteellistä perustaa ja tuli siihen tulokseen, että »suomalaiset muinaisrunot eivät voi olla syntyneitä siellä, so. Karjalassa, missä niitä viimeksi on laulettu» (Hautala 1969, 64). Viitaten runojen yleiskielestä puuttuviin ruotsalaisiin lainasanoihin ja roomalaiskatolisten pyhimysten nimiin ortodoksisten laulajien esityksissä Borenius päätteli: »Runous on Venäjän Karjalaan tullut lännestä päin, Suomesta . . .» (ibid., 65). Ikuinen toisinajattelija August Ahlqvist taisteli vastakkaisen näkökannan puolesta, jonka mukaan Kalevala (oikeastaan Kalevalan runot) oli synnytetty siellä, missä niitä laulettiinkin, ts. Karjalassa. Boreniuksen kanta pääsi voitolle huolimatta Ahlqvistin tavasta tarrautua demagogisen itsepäisesti omiin ideoihinsa. Uuden sukupolven johtavat suomalaiset folkloristit, joiden joukossa oli myös toisinajattelevia kuten Väinö Salminen, hyväksyivät Boreniuksen teorian, tosin muutamin muunnoksin. Elämänsä ehtoopuolella Kaarle Krohn, jonka käsityksissä osaksi tuntui hänen isänsä Julius Krohnin vaikutus, esitti runojen syntymäalueeksi Suomea ja Viroa. Länsi-Suomesta runot olivat hänen mukaansa siirtyneet Vienan lääniin, Suomen Itä-Karjalaan, Karjalan kannakselle ja Viroon ja Virosta lähtöisin olevat taas Inkerin ja Kannaksen kautta Itä-Karjalaan ja Vienaan (Hautala 1969, 132). Huolimatta kansanrunouden syntyajan ja -paikan määrittämismahdollisuuksia kohtaan tuntemastaan skeptisyydestä, myös Martti Haavio oli taipuvainen yhtymään siihen yleiskäsitykseen, että runot olivat vaeltaneet

Länsi-Suomesta itään. Hän pyrki osoittamaan, että runojen ydinosan kuvastama elämänpiiri kuului tyypiltään länsisuomalaiseen sankarikauteen (Hautala 1954, 365–366).

Miksi suomalaiset kertomarunot katosivat Länsi-Suomesta ja mistä syystä ne säilyivät idässä? Ensisijaisena syynä oli se intensiivinen ja tuloksekas kamppailu, jota katolisuus ja luterilaisuus kävivät Länsi-Suomessa keskiajalla ja uuden ajan ensimmäisillä vuosisadoilla vanhoja uskomuksia ja pakanuuden jäänteitä sisältäviä runoja vastaan. Itä-Suomessa ja Karjalassa vaikuttanut ortodoksinen kirkko oli huomattavasti suvaitsevaisempi vanhoja tapoja, käytänteitä ja muinaisrunoja kohtaan. Tulee myös pitää mielessä, että Länsi-Euroopan kulttuuri levisi ensin Länsi-Suomeen, kun taas Karjalassa, etäällä tuon ajan kulttuurikeskuksista, elämä jatkui vanhoja ratojaan vuosisatojen ajan.

On hämmästyttävää, että venäläiset ja suomalaiset eeppiset runot ovat säilyneet miltei samoilla alueilla – Itä-Karjalassa ja Aunuksessa. Asiantilan syyt ovat epäselviä. Oliko se seurausta kunnioituksesta, jota kansa tunsi ajasta toiseen koskemattomana säilynyttä suurenmoista luontoa kohtaan; saiko tämä tunne ihmiset vaalimaan ja sitkeästi ylläpitämään menneisyyden mahtavia kuvia? Matti Kuusi tähdentää, että muinaissuomalaisen meriviikinkihengen läpitunkema laulu on säilynyt ainoastaan muutamissa rajantakaisen Karjalan metsäkylissä. Hän otaksuu, että »laukkukauppiaiden ja eränkävijäin elämänmuoto ilmeisesti soi paremmat edellytykset tajuta muinaisten merenkävijäin kaukokaipuuta kuin Laatokan ja Suomenlahden kalastajakylien kesyyntynyt hiljaiselo» (Kuusi 1963, 236).

Löytäminen

Kasakka Kirša Danilovin nimeen liitetyn laajan bylinakokoelman julkaisemisen jälkeen (1804, täydellisenä 1818) yksittäisiä bylinoita merkittiin muistiin eri puolilla Venäjää ja niitä läheteltiin P. V. Kireevskijlle, kansanrunouden kerääjälle ja tuntijalle. Bylinan uskottiin olevan perinnelajina sukupuuttoon kuollut 1800-luvun puolivälissä. Sitten koettiin yllätys: P. N. Rybnikov, Aunukseen karkotettu hallituksen virkamies, löysi kukoistavan bylinaperinteen vuonna 1860. Tätä seurannut julkaisu (1861–1867) aiheutti »järisyttävän sensaation». Kukaan ei ollut aavistanut, ettei bylinarunous vielä ollutkaan kadonnut, puhumattakaan siitä että se vielä kukoistaisi lukuisten runonlaulajien esittämänä – ja vielä aivan Pietarin lähellä eikä missään jumalanhylkäämässä kolkassa. Rybnikovin kokoelma herätti ihmetystä ja innostusta mutta myös autenttisuuteen kohdistuvia epäilyksiä. Kokoelmaa pidettiin väärennöksenä ja Rybnikovin katsottiin olevan »uusi Macpherson» (Azadovskij 1963, 228).

A. F. Gil'ferdingin lähtiessä kymmenen vuotta myöhemmin samoille seuduille Rybnikovin työtä täydentämään, uskoivat tietyt piirit itsepäisesti, että hänen retkensä ensisijaisena tarkoituksena oli Rybnikovin muistiinpanojen aitouden tarkistaminen. Tämä käsitys ei tietenkään ollut oikea; epäilykset olivat itse asiassa jo hälvenneet Rybnikovin

»Kerääjän huomautuksen» ilmestyttyä hänen kokoelmansa neljännessä osassa.

Rybnikovin ja Gil'ferdingin työn jatkajat etsivät järjestelmällisesti bylinoita Aunuksesta, Vienanmeren rannoilta ja pohjoiseen virtaavien jokien äyräiltä. Kun vielä 1800-luvun loppupuolisko ja 1900-luvun alku tuottivat lukuisia laajoja bylinakokoelmia, alkoivat kerääjien löydöt ajan mittaan käydä yhä niukemmiksi.

Venäjällä 1860-lukua seurannutta kehityskulkua vastaa Suomessa Kalevalan ilmestymistä seurannut ajanjakso. Kun Kalevalan julkaisemisen jälkeen näytettiin vuosisadan puolivälissä kiistatta toteen, että Macphersonin suurta ihailua herättänyt Ossianin laulut ei ollut aitoa kansanperinnettä, esiintyi »sekä ulkomailla että kotimaassa myös Lönnrotin työhön ja Kalevalan kansanomaisuuteen kohdistuvia epäilyksiä. Lönnrotin menettelytapaa jopa suoraan verrattiin Macphersonin menettelytapaan» (Hautala 1969, 59). Erityisesti ruotsinmieliset pyrkivät kiistämään Kalevalan aitouden. C. G. Estlander rinnasti Macphersonin ja Lönnrotin vuonna 1858 Helsingfors Tidningar -lehdessä ilmestyneessä artikkelissa ja vaati, että Lönnrotin käyttämä materiaali olisi julkaistava siten, että hänen työtään voitaisiin tutkia (ibid., 59–60). Onneksi epäilykset Kalevalan runojen autenttisuudesta hälvenivät sen jälkeen, kun Lönnrotin kadoksissa olleet alkuperäiset muistiinpanot löydettiin. Kuten Venäjällä myös Suomessa ja Karjalassa kertomarunouden keruutyö on jatkunut miltei viime aikoihin asti.

Eeppisten runojen luokittelu

Venäläinen runoepiikka on valtaosaltaan sankarirunoutta. Proppin mukaan sille on luonteenomaista taistelu ja voitto, mutta taisteluja ei käydä ahtaiden ja vähäpätöisten päämäärien saavuttamiseksi vaan kansan korkeimpien ihanteiden puolesta (Propp 1984, 149). On todettava, että »sankari»-termiä on käytetty epiikan yhteydessä jonkin verran epätäsmällisesti. Tämä koskee myös venäläistä materiaalia. Sankari, jota ei ole ennalta määrätty häviämään taistelussa tai kuolemaan, saavuttaa lopulta voiton – riippumatta siitä, mitä tapahtuu, tai kuinka epäuskottava tapahtumien kulku sitten onkin. Vaikka Il'ja Muromec esim. bylinassa Kalintsaarista odottaa teloitusta kädet ja jalat kahlittuina, on hänellä silti aikaa rukoilla Jumalaa ja niin hän pelastuu taivaasta tulleen avun ansiosta. Mongolilaisen epiikan sankarit heräävät henkiin satumaisten vaiheiden kautta, vaikka olisivatkin jo kärsineet tappion ja saaneet surmansa aikaisemmassa taistelussa (Hatto 1980, 276). C. B. Bawden on oikeassa väittäessään, että »on asetettava kyseenalaiseksi termin 'sankarillinen' sopivuus, sillä sankaria vastustavat voimat ovat vääjäämättä tuomitut kärsimään tappion» (ibid.).

Venäläisten bylinoiden ns. »vanhempien sankareiden» on katsottu edustavan symbolisesti alkeellisia luonnonvoimia. Esimerkiksi Svjatogor on raa'an voiman ilmentymä (vaikkakin hän lopulta tuhoutuu) ja Mikula on taidoiltaan ihmeellinen maankyntäjä, mutta ainoastaan Volh Vseslav'evič on ylivoimainen soturi, vaikkakin hän – suomalaisten

sankarien tavoin – taistelee maagisin keinoin.

Uudemmat sankarihahmot ovat venäläisten bogatyrien (eeppisten urhojen) todellisen sankarihengen ruumiillistumia. He suorittavat vaikeita tehtäviä: surmaavat lohikäärmeitä, puolustavat Venäjän valtakuntaa vihollisia vastaan, kukistavat rosvoja, vievät verorahoja, käyvät kosiotiellä jne. Ihannoiduin sankari Il'ja Muromec lannistaa ja surmaa Solovej Razbojnikin (Satakieli-ryövärin), joka on linnun ja ihmisen hirviömäinen yhdistelmä, Idoliščen (epäjumalahirviön) sekä tataaritsaari Kalinin. Nuorempiin sankareihin kuuluu myös Dobrynja Nikitič, taitava diplomaatti ja rohkea taistelija, sekä uljas Aljoša Popovič. He kunnostautuvat molemmat – muiden toimiensa ohella – lohikäärmeen nujertajina. Dobrynja kukistaa lukuisia lohikäärmeitä, jotka pitävät Vladimir-ruhtinaan veljentytärtä ja venäläisiä sotureita panttivankeinaan. Aljošan vastustajana tunnetaan ahnas, tultasyöksevä Tugarin, joka leijailee paperisiivillään kohti taivasta taistelun kestäessä, mutta sortuu alas Jumalan sateen satuttamana (Arant 1979, 71–72).

Bylinalaulajat käyttävät tehokeinoina yllättäviä ja hämmästyttäviä juonikäänteitä. Kuten A. P. Skaftymov on osoittanut, tämä tapahtuu yleisesti kontrastien avulla. Bylinan alussa sankaria aliarvioidaan, kun taas vastustajan voimia ja mahtavuutta korostetaan. Vastustaja esitetään voittamattomaksi: kaikki pelkäävät häntä ja masentuvat hänen valtansa edessä. Lopussa sankari kuitenkin selviää vastustajastaan helposti (Skaftymov 1924, 46–61).

Sankareista Dobrynja ja Aljoša ovat ilmeisesti historiallisia, mutta Il'ja Muromecin alkuperä on yhä lopullista selvitystä vailla. Neuvostofolkloristit yhdistävät Il'jan Muromin muinaiseen ruhtinaskuntaan. Hänen kutsumanimessään »Muromec» on Roman Jakobson nähnyt »Norman»-sanan muuntuneen muodon (muinaisskand. Norðmanðr) ja esittää Il'jan henkilöhahmon pohjautuvan johonkin Venäjällä toimineeseen skandinaavipäällikköön. Tätä arvelua tukee se, että venäläiset ovat liittäneet suurimman urhoollisuuden ulkomaisiin sankareihin. Niinpä eestiläistä Kalevia (Kolyvan) tai Kalevipoegia (Kolyvanovič) on pidetty venäläisissä runoissa kotoperäisiä sankareita vahvempana. Il'jaa varoitetaan ryhtymästä kamppailuun häntä vastaan, ja useiden muiden sankareiden äidit surkuttelevat, että heidän poikansa eivät ole yhtä voimakkaita urhoja kuin Kalevipoeg (Vasmer 1929, 320–329).

Romanttiset bylinat, joiden aiheena on rakkaus, juonittelut ja uskottomuus, muodostavat toisen venäläisten kertovien runojen ryhmän. Čurilo Plenkovič, joka on tullut Kiovaan ruhtinaan hallitsemien alueiden etelärajalta, on Vladimirin hovin suurin naistenmies. Tämä kultaisista kutreistaan ja komeasta ulkonäöstään tunnettu sankari herättää Vladimirin Apraksja-vaimon kiinnostuksen: Apraksja haluaa Čurilon kamaripalvelijakseen. Sankarin elämä päättyy naimisissa olevan naisen vuoteeseen – raivostunut aviomies surmaa hänet. Sankarillinen Aljoša tavataan myös odysseiamaisen romanssin päähenkilönä. Hän yrittää suostutella avioliittoon veriveljensä Dobrynjan vaimon tä-

män itsensä ollessa matkoilla. Solovej Budimirovičin bylinassa rakkauden voimavirta on vastakkainen: rikas ulkomainen kauppias Solovej rakentaa palatsin Kiovaan ja Vladimir-ruhtinaan veljentytär Zabava Putjatična tarjoaa hänelle kättään. Tytön tarjous on vähemmän hämmästyttävä, jos tulkitsemme palatsin rakentamisen ansiotyökokeeksi. Bylinoiden traagisiin rakastajiin kuuluvat myös Mihajlo Potyk ja Dunaj Ivanovič, jotka molemmat surmaavat lempensä kohteen. Dunaj tekee lisäksi teostaan järkyttyneenä itsemurhan.

Historialliset laulut syntyivät Venäjällä 1500-luvulla, kun runoissa alettiin kuvata uudella tavalla historian henkilöitä. Tuolloin ei enää pidetty sankareita yli-ihmisinä, joiden teot olivat tavallisten lainalaisuuksien ulkopuolella. Historialliset laulut eivät ole historiaa, vaan aikalaisten poeettisin keinoin välittämä kuvaus historiallisista henkilöistä tai tapahtumista (Stief 1953, 265). Jotkut historialliset laulut kertovat suosituista tsaareista kuten Iivana Julmasta ja Pietari Suuresta. Toiset taas käsittelevät historiallisesti merkittäviä tapahtumia, esim. Siperian valloitusta, Sekasorron aikaa ja talonpoikaisliikehdintää Stenka Razinin ja Emel'jan Pugačevin aikana.

Suomalainen runoepiikka eroaa täysin venäläisestä. Suomalainen runous on olemukseltaan myyttistä ja šamanistista. Keskeishahmona on Väinämöinen, iänikuinen tietäjä ja suuršamaani, joka ei arkaile lähteä tuonpuoleiseen maailmaan tietoa hakemaan. Samassa tarkoituksessa hän käy tapaamassa ammoin kuollutta šamaania Antero Vipusta, jonka sielu on irtaantunut ruumiista. Väinämöinen laulaa nuoren ja kerskailevan Joukahaisen suohon kilpalaulannan aikana, muuttaa vastustajansa ratsun hylkeeksi, satulan sorsaksi ja ruoskan ruo'oksi. Väinämöisen laulutaidosta kertovassa runossa metsän eläimet ja luonnon henget lumoutuvat sankarin sävelistä (Haavio 1952, Haavio 1961, 13). Myös Lemminkäisellä on tietäjän rooli. Luultavasti juuri hän vieraili alun perin Antero Vipusen luona eikä Väinämöinen (vrt. Kuusi 1954, 294–308). Hänen suurin seikkailunsa kertoo vaarallisesta matkasta kilpailevan šamaanin luokse, tietäjien välisestä loitsintaottelusta. Tämä teema on omaksuttu venäläisestä bylinasta (Haavio 1967, 232 jss.; Oinas 1985). Hänen toisen (ja viimeisen) maagisen tekonsa seurauksena kaikkien Päivölän pitojen osanottajien – yhtä lukuun ottamatta – vaatteet muuttuvat kullaksi ja hopeaksi.

Suomalaisessa kansanrunoudessa sankarilliset ja romanttiset lauluaiheet kombinoituvat ja risteytyvät, eivätkä niinkään muodosta kahta eri kerrostumaa. Kaukomielen sekä Ahdin ja Teurin lauluista huokuu viikinkiajan henki: sotaisten seikkailujen kaipuu, aihepiirinä villit juomapidot, rakkausseikkailut ja kaksintaistelut. Kaukomieli (tai Kaukamoinen) on väkevä viikinki, joka kylläkin käyttää miekkaansa mutta ei myöskään epäröi häipyä tiehensä tilanteen tullessa kestämättömäksi ja liian vaaralliseksi. Hän on seksuaalisesti puoleensavetävä, voimiltaan herkulesmainen nuori mies, joka tulee sekaantuneeksi naisiin oikeastaan sattumalta – hän on seikkailija mutta ei viettelijä (Kuusi 1977,

540). Ahti Saarelainen on niin innokas taistelija, että jättää nuoren vaimonsa rikotun lupauksen tähden ja lähtee sotaintoisen ystävänsä Teurin kanssa tappotanterille. Kalevalassa Lönnrot on sijoittanut Kaukomielen ja Ahdin seikkailut Lemminkäisen nimiin ja on näin luonut eri aineksista yhdistellyn henkilöhahmon.

Suomalaiset historialliset laulut syntyivät osapuilleen samoihin aikoihin kuin vastaavat venäläiset runot – 1500-luvun lopussa ja 1600-luvun alussa. Ne muistuttavat läheisesti ruotsalaisia poliittisia lauluja ja niiden aiheena on Kaarle-herttua, »hyvä herra» sekä »jalo herra» Jaakko Puntus, tai joku muu johtajahahmo. Sankari varustaa laivan ja purjehtii Turun, Viipurin, Narvan tai Riian linnan edustalle. Näiden laulujen sävy riippuu siitä, onko niitä laulettu Suomen ruotsalaisalueilla vaiko Karjalan ortodoksien keskuudessa. Viimeksi mainitut esimerkiksi leimaavat kuningas Kaarle XII:n veriseksi maahantunkeutujaksi ja kurjaksi karkuriksi. Historiallisille lauluille on tyypillistä roteva havainnollisuus, vauhdikkuus ja sotilaallinen asiantuntevuus (Kuusi 1963, 398–399).

Kerrontakaavat

Venäläiset bylinat aloittaa tavallisesti sankarin lähtö kotiseudultaan. Tämä toiminta on muun kerronnan pohjustuksena. Rauhattomaksi itsensä tunteva sankari nousee ratsunsa selkään ja lähtee etsimään seikkailua tai vastustajaa. Kerronta päättyy sankarin paluuseen tai saapumiseen johonkin toiseen kaupunkiin tai maahan. Joskus sankarin lähtöä edeltää muutama johdantosäe, joissa kerrotaan hänen syntymästään, varttumisestaan ja/tai kuvaillaan hänen asuinseutuaan. Sankarin lähtö saattaa myös seurata pitkän johdantoepisodin jälkeen. Johdannossa kuvataan tällöin usein Vladimir-ruhtinaan pitoja, joiden aikana kysellään jotakuta jonkin tehtävän suorittajaksi. Joskus taas sankarin kehuskelu saattaa aiheuttaa sen, että juuri hän erottuu joukosta ja saa suorittaakseen erikoiskomennuksen. Kun tehtävä on täytetty, sankari palaa Kiovaan (Arant 1968, 9–16). Proppin mukaan toisella tavoin rakennetut juonet ovat iältään nuoria (Propp 1984, 22).

Suomalaisten eeppisten runojen vallitseva kaava sisältää bylinoiden tavoin sankarin lähdön. Matkaan valmistautuva venäläinen sankari ei yleensä tiedä, minne hän on menossa ja mitä aikoo tehdä, ja usein edeltävänä tapahtumana on metsästysretki (Oinas 1971, 516–519). Suomalaisten runojen päähenkilö lähtee sen sijaan matkaan päämäärästään tietoisena, esimerkiksi: »Läksi vanha Väinämöine, läksi neittä kozjomah taimenta tavottamaha» (Kuusi et al. 1977, 128); »Manteren mattaala seppä ...Mäni Tuonelta tytärtä, maan alta morsianta» (ibid., 147); »Itte vanha Väinämöinen, oli ettivä hevoista» (ibid., 167).

Toinen suomalaisten kertomarunojen tyyppi käyttää ensimmäistä persoonaa, lähtee ikään kuin laulajan omasta perspektiivistä. Niinpä kanteleen syntyä kuvaavassa runossa paimen kertoo, kuinka hän oli orjana Virossa, teki kanteleen ja lopulta löysi loistavan soittajan (ibid., 172–173; vrt. 263–265).

Laulu voi toisaalta myös alkaa laulajan omakohtaisella kerronnalla, mutta jatkua kolmannessa persoonassa (ibid., 174–178; 269–270).

Valtaosa suomalaisista eeppisistä runoista alkaa päähenkilön lyhyellä esittelyllä ja tilanteen lakonisella kuvauksella. Jotkut laulajat kehittelevät määräsisältöisen aloitusjakson lauluilleen. Luonteenomainen on Inkerin huomattavimpiin laulajiin kuuluneen Lenttisin Varvanan toteamus. Hän mainitsi aloittavansa laulunsa »alusta». Jumalalta apua pyydettyään hän aloitti runolla, joka kertoo kuinka »Jumalaisen ainoi poikoi» laittoi päivän paistamaan ihmisten iloksi. »Tästä virrestä hän ... aina alun teki» (Haavio 1967, 231).

Maaginen funktio

Viimeksi kuluneiden vuosisatojen aikana on bylinoiden ensisijaisena funktiona ollut viihdyttäminen. Pohjois-Venäjän kalastajat joutuivat toisinaan odottelemaan päiviä tai viikkoja rajuilman päättymistä; metsätöissä jouduttiin viettämään pitkiä syys- ja talvi-iltoja kämpässä synkän metsän keskellä; perheenjäsenet ja ystävät kokoontuivat kutomaan verkkoja viikkokausiksi tai joskus jopa kuukausiksi. Tällaisina aikoina laulut ja tarinat tarjosivat kaikkein sopivinta ajankulua (Sokolov 1950, 297–298).

Bylinoiden laulamista rajuilman aikana saattoivat myös motivoida toiset syyt, esimerkiksi toivottu maaginen vaikutus. Bylinat saattoivat toisinaan päättyä arvoitukselliseen epilogiin, johon sisältyi viittaus meren tyyneyteen, esim.:

Dobrynjasta bylinaa lauletaan,
sinimeren tyynnyttämiseksi
ja teille, kelpo ihmiset, kuultavaksi
(Rybnikov 1861, 139).

Bylinoista voi löytää lisää esimerkkejä: »tyynelle sinimerelle»; »rauhalliselle sinimerelle» (Chadwick 1964, 133). On tunnettua, että pohjoisvenäläisillä oli tapana rauhoittaa rajuilma bylinoita laulaen tai niitä rytmikkäästi resitoiden ja näin ollen mainittu epilogi saattaa olla kaikua bylinoiden entisestä maagisesta funktiosta (Pomeranceva 1970, 161–162).

Suomalaisten kertovien laulujen esittämisestä maagisessa tarkoituksessa on paljon enemmän tietoja. Laulujen uskottiin sisältävän tavattoman pyhää ja voimakasta luonnonvoimiin vaikuttavaa tietoa. Runoa Väinämöisen kanteleensoitosta käytettiin eräänlaisena loitsuna joskus kalaonnen, toisinaan taas metsästysonnen turvaamiseksi. Chr. Ganander kirjoitti vuonna 1789: »Linnunpyytäjät, metsästäjät ja metsämiehet pyytävät Wäinämöistä soittamaan harppuaan, jotta sen suloinen helinä houkuttelisi esiin kaiken riistan ...» (Haavio 1952, 171). Peltojen viljavuuden lisäämiseksi laulettiin kevät- ja syyskylvöjä tehtäessä Sämpsä Pellervoisen runoa, jolla toistettiin yhä uudelleen alkuajan kyntötapahtuma. Kylvösanat, joita seurasi laulu sammon taonnasta ja ryöstöstä sekä Pohjolan emännän takaa-ajosta, laulettiin kevät- ja syyskylvöjen yhteydessä. Joiltakin laulajilta tallennetut lausumat liittävät

meren rikkaudet sammon veteen putoamiseen ja viittaavat sampojakson rituaalikäyttöön, ei siis pelkästään maanviljelyksen yhteydessä, vaan myös kalastukseen liittyen (Haavio 1952, 180–189; Kuusi 1963, 73, 227).

Kertomarunojen sikermät

Eeppisten laulujen pituus vaihtelee. Venäläisten bylinoiden pituus varioi alle sadasta yli tuhanteen säkeeseen. Suomalaiset runot ovat jonkin verran lyhyempiä ja vaihtelevat pituudeltaan viidestäkymmenestä neljäänsataan säkeeseen.

Friedrich August Wolfin Prolegomena-teoksesta lähtien (1795) on yksi pitkien kertomarunojen syntyä selittävä teoria ollut ns. kompilaatiomalli, jossa pienemmät runoaiheet yhdistetään yhdeksi eeppiseksi runokokonaisuudeksi (Hansen 1978, 11–15). Venäjällä tunnetaan esimerkkejä siitä, että saman päähenkilön nimiin liitettyjä runoja on saatettu yhdistää. Niinpä Aunuksen runonlaulajien patriarkka Trofim Rjabinin laati erityisen koostamismallin (Arant 1970, 80 jss.). Dunaj-bylinassa hän esimerkiksi punoi yhteen kaksi samasta sankarista kertovaa runoa. Ensimmäisessä kuvataan päähenkilön matkaa Liettuan kuninkaan luo kosimaan tämän tytärtä Vladimir-ruhtinaan puolisoksi. Toinen runoaihe kertoo Dunajn joutumisesta kaksitaisteluun vaimoaan, amatsonin kaltaista Nastasjaa vastaan. Dobrynja ja Vasilij Kazimirov -runossa Rjabinin yhdisti kaksi runoaihetta: toisessa kerrotaan Vasilij Kazimirovin matkasta Batjanin (= Batyj) luo veroja viemään ja toisessa kuvaillaan Aljošan yrityksiä houkutella Dobrynjan (Vasilijn matkakumppanin) vaimo puolisokseen. Yhdistäessään nämä kaksi runoa laulaja antaa sankarinsa (tai sankareittensa) pysähtyä yötä viettämään. Tämän siirtymäepisodin aikana juonirakenne yhdistyy toiseen, ja laulun toinen jakso alkaa (ibid., 87). Kyyhky toimii viestittäjänä ja kertoo, mitä Dobrynjan vaimolle on tapahtumassa sankarin poissaollessa.

Il'ja Muromecista kertovien bylinoiden ja proosamuotoisten tekstien muunnoksia on Venäjällä liitetty yhteen kaupallisessa tarkoituksessa (Astahova 1948, 104–105). Yksi tällaisista kokoelmista on V. P. Avenariuksen toimittama Kirja Kiovan sankareista (Kniga o kievskih bogatyrjah, 1876). Teos on huomionarvoinen esimerkki eepoksesta *in nascendi*. Avenarius valitsi käytettävissään olleita Vladimir-sikermän ja »Vanhojen sankarien» bylinain toisintoja säe säkeeltä vertaamalla mielestään parhaat säkeet ja säeryhmät. »Poistoja tehden tai pehmentäen kaiken sellaisen, mikä oli liian epäsointuista, ja siloittelemalla runon tasaista soljuntaa estävät karkeat runorakenteet» hän loi 24 bylinatekstiä käsittävän muodostelman. Hän järjesteli tekstit kronologisesti, seuraten – kuten hän mainitsee – saksalaisen Simrockin Amelungenliediä ja Lönnrotin Kalevalaa ja yhdisti ne »niin johdonmukaiseksi kronikaksi kuin oli mahdollista» (Avenarius 1876, XIV–XV).

Suomesta tunnetaan laulujen yhdistely pieniksi sikermiksi. Huomattavin tällaisista

luomuksista on Sampojakso. On osoitettu, että vanhimmat sampoepiikan episodit kertoivat Sammon ryöstöstä ja liittyivät samaan traditioon kuin skandinaaviset fornaldarsaagat (Lid 1949, 104–120). Liittääkseen yhteen kosmologisen ja sankarieeppisen sampo-kuvan Sammon ryöstön runoilija tai mahdollisesti joku hänen aikalaisensa loi Sammon taonnan ryöstörunon johdannoksi (Kuusi 1963, 227). Karjalassa vienalaiset laulajat koostivat menestyksellisesti runoja pienoiseepoksiksi. Niinpä he lauloivat kansanrunouden kerääjille viisi sampoepiikan runoa ja nivoivat ne yhteen sisällön pohjalta seuraavassa järjestyksessä: maailmansynty, Sammon taonta, Sammon ryöstö, kilpakosinta ja kultaneito (Kuusi 1949). Karjalaiset laulajat laativat myös muita eeppisiä sikermiä kuten esimerkiksi Lemminkäis-eepoksen ja Kullervo-eepoksen.

Suomessa eeppisen runokompilaation pääsaavutus on Elias Lönnrotin Kalevala. Koska sen syntyhistorian vaiheet tunnetaan hyvin, ei ole tarpeen käsitellä niitä tässä. On kiintoisaa, että Avenariuksen Kirja Kiovan sankareista muistuttaa läheisesti yhtä Kalevalan esivaiheista, nimittäin Runokokousta Väinämöisestä (»Alku-Kalevalaa», käsikirjoitus 1833). Molemmat ovat kansojensa kertomarunouden pääsankareita (Il'ja Muromecia ja Väinämöistä) esitteleviä kokoelmia. Avenariuksen teokseen liittyy myös Dobrynjasta, Aljošasta ja Dunajsta kertovia runoja, ja Lönnrotin Runokokous sisältää Lemminkäisestä, Kullervosta ja Joukahaisesta kertovia aiheita. Kronologia oli kummallakin taholla runojen julkipanon johtava periaate. Lönnrot toteaa: »Kiinnitin huomiota erikoisesti runojen mainitsemien sankaritekojen aikajärjestykseen» (Hautala 1969, 24). Koska kummassakaan teoksessa ei ole keskeisjuonta, voidaan molempia pitää eeppisten runojen kokoelman ja suppeahkon yhtenäiseepoksen välimuotona.

Eeppinen seremonialismi

Venäläinen runoepiikka perustuu mahtipontiselle »eeppiselle seremonialismille» – toistuville säejaksoille, tapahtumien yksityiskohtaiselle kuvaukselle, pysyväisepiteeteille ja erilaisille kertaus- ja toistokeinoille. Historiallisissa lauluissa näitä piirteitä esiintyy huomattavasti vähemmässä määrin.

Toistuvat säejaksot (*loci communes*) ovat formulamaisia kertautuvien tilanteiden stereotyyppisiä kuvauksia. Näihin kuuluu esimerkiksi Vladimir-ruhtinaan pitojen kuvailu, sankarin astuminen saliin, hevosen hyppääminen kauas ja vihollisen nujertaminen. Toistuvien jaksojen maantieteellinen jakauma vaihtelee suuresti. Edellä mainitut ovat ilmeisesti iäkkäimpiä, sillä ne tavataan kaikkialta, missä bylinoita tiedetään lauletun. Jotkut ovat peräisin yhdeltä alueelta, toisten käyttö rajoittuu jonkin tietyn »koulukunnan» laulajiin, ja joitakin käyttävät ainoastaan yksittäiset laulajat. Loci communes -jaksot tavallisesti aloittavat ja lopettavat bylinan tai ilmaantuvat erilaisissa siirtymävaiheissa. Aina kun laulajan on esitettävä tilanne, johon hänellä on varastossaan toistuva säejak-

so, hän käyttää samaa kuvausta, sitä silloin tällöin varioiden. Näihin tuttuihin kuviin tukeutuminen antaa hänelle mahdollisuuden levähtää ja samalla suunnitella jatkoa (Uhov 1957, 119 jss.).

Pysyväisepiteettejä käytetään bylinoissa tiettyjen substantiivien yhteydessä. Niinpä hevonen on noin 95 % tapauksista »hyvä», kenttä on »aukea», koivu, puu, päivä, joutsen ja teltta ovat »valkeita», pöytä ja portti ovat »korkeita», aurinko ja kulta ovat »punaisia», aro, tie ja piha ovat »leveitä». Uhovin mukaan pysyväisepiteetit toimivat yleistämisen ja tyypillistämisen välineinä, tähdentävät tiettyjen kohteiden ja ilmiöiden luonteenomaisia, pysyviä ja tyypillisiä piirteitä (Uhov 1958, 158 jss.).

Pysyväisepiteettien käyttö on muodostunut automaattiseksi: aina kun jokin tietty nimisana lausutaan, liittyy siihen määre. Tataarien Kalin-tsaari kutsuu jopa omia alamaisiaan epiteetillä »pakanalliset tataarit». Kalin-tsaarin oma määre on »koira», joten hänestä käytetään normaalisti muotoa »koira Kalin-tsaari» (*sobaka Kalin tsar'*).

Bylinoissa käytetään runsaasti erilaista toistoa: prepositioiden kertaamista, sanojen yksinkertaista toistoa, palilogiaa – säkeiden loppujen toistamista seuraavan säkeen alussa, vastakohtaiskertausta negaatiota hyväksikäyttäen jne. (Sokolov 1971, 305–306). Venäläiselle runoepiikalle luonteenomainen keino on kielteinen analogia, joka muodostuu väitöslauseen vahvistamisesta negaation avulla, esim.:

Ei ollut nousemassa tumma myrskypilvi,
eikä jylisten vyörynyt synkkä pilvi.
Se oli Dunaj Ivanovič. (Weiher 1972, 152.)

Matti Kuusi on jakanut venäläisen runoepiikan suosiman laajojen kokonaisuuksien toiston ydinkertaukseen ja kehyskertaukseen. Ensiksi mainittu tarkoittaa motiivin ytimen tarkkaa toistamista emfaattisen korostuksen saavuttamiseksi ja jälkimmäinen ytimen muuntelua siten, että toistuvaa kehystä käytetään hidastuskeinona (Kuusi 1952, 83 jss., 107 jss.).

Suomalaiset laulajat tukeutuvat – venäläisistä poiketen – yleensä verrattain vähän eeppiseen seremonialismiin. Toistoa ja parallelismia käytetään usein, mutta venäläisiltä lainattua negatiivista analogiaa harvemmin (Oinas 1985). Paul Kiparsky toteaa osuvasti:

Olennainen seikka on se, että [suomalaisilla] laulajilla on käytössään hyvin vähän irtonaista temaattista materiaalia, jota voisi vapaasti sijoittaa kerronnassa sopiviin kohtiin. Ei ole mitään vakiojaksoja, jotka kuvaavat taistelua, aseiden takomista, valmistautumista taisteluun jne. Jokainen tapahtuma on ainutkertainen ja useimmat eeppiset säkeet kuuluvat tiettyyn lauluun (Kiparsky 1976, 95–96).

Tästä syystä suomalaisen kertomarunouden tyyli on asiallisen hillittyä venäläisiin runoihin verrattuna. Suomalaisilla laulajilla saman runon eri esitysten väliset erot eivät aiheudu koristekeinoihin turvautumisesta tai niiden poisjätöstä vaan omiin tai toisten laulajien versioihin kuuluvien säkeiden karsinnasta tai lisäämisestä (ibid.).

Formula

Lukuisissa kulttuureissa eeppisten runojen laulajat sommittelevat runonsa esityksen aikana käyttäen – kuten Parry ja Lord ovat osoittaneet – ns. formulatekniikkaa. Tiedossamme on kaksi tutkimusta, joissa formula-analyysia on sovellettu venäläisiin bylinoihin. Niiden laatijat ovat William E. Harkins ja Patricia Arant. Molemmat tähdentävät formuloiden suurta merkitystä venäläisille runonlaulajille. Harkins kirjoittaa: »Formulat . . . auttavat komposition laatimisessa sellaisia laulajia, joilla on jo hallussaan tietty formulavarasto» (Harkins 1963, 164). Arant pyrki »osoittamaan tämän metodin käyttökelpoisuuden laulajalle, joka joutuu pikaisesti sommittelemaan runonsa» (Arant 1967, 45).

Sanojen pääpainojen sijoittumisen perusteella Harkins jakaa bylinasäkeen kolmeen segmenttiin: »On löydettävissä formuloita, jotka pyrkivät toistumaan määrätyssä osassa säettä: joko alussa (anafora), keskellä (mesodiplosis) tai lopussa (epifora). Nämä tulokset viittaavat siihen, että bylinasäe on selvästi jakautunut kolmeen segmenttiin tai lohkoon . . .» (Harkins 1963, 165).

Arant hyväksyy Parryn ja Lordin jugoslavialaisen runoepiikan pohjalta laatiman formula-analyysin ja esittää johtopäätöksenään: »Venäläinen materiaali kuuluu samaan komposition perusmalliin kuin jugoslavialainen» (Arant 1967, 45). Hän jakaa bylinasäkeen kahteen segmenttiin ja löytää formuloita, jotka muodostavat joko säkeen ensimmäisen puoliskon, jälkipuoliskon tai koko säkeen. Koska jugoslavialaisen ja venäläisen runosäkeen metrinen rakenne on erilainen, formulat tuskin voivat olla yhteneviä.

Formuloilla ei ole mitään merkitystä suomalaiselle kertomarunoudelle. Paul Kiparsky on osoittanut suomalaisten laulajien repertoaarin koostuvan melkoisen kiinteistä rakenteista. Sisällön ja juonirakenteen koostumuksen muuntelu on harvinaista, ja on löydettävissä ainoastaan pientä vaihtelua sanastossa ja sanajärjestyksessä, ja joskus sanat korvautuvat synonyymeillä. Laulajat kehittelevät aikaa myöten laululleen kiinteän hahmon, jota toistetaan joka esityksessä vähäisin muutoksin (Kiparsky 1976, 95). Tämän vuoksi esitystilanteessa tapahtuva sommittelu, joka on niin tärkeää esimerkiksi jugoslavialaisille runoille, ei ole ollut suomalaisten laulajien käytössä. Jos tällainen kompositiotyyppi olisi tunnusomaista, »pitäisi silloin Perttuset ja Maliset lukea toisarvoisten ja taantuneiden laulajien joukkoon» (ibid., 98). Kiparsky huomauttaa, että »suomalaisen ja jugoslavialaisen suullisen runoepiikan stabiiliudessa havaittavat erot johtuvat niiden erilaisesta kulttuuriroolista. Kun jugoslavialaisen runouden funktiona on laajasti ottaen kerrontapahtuma ja viihdytys, sisältää suomalainen runous vahvoja *myyttisiä* ja *rituaalisia* aineksia» (ibid.). Sanaston ja sisällön muutoksia vältetään samalla tavoin kuin parannusloitsuissa myös aitiologisissa runoissa ja vuodentuloa edistävissä rituaaliteksteissä. Matti Kuusi ilmaisee saman ajatuksen: »Heimon pyhintä perimätietoa ei kevein mielin muuteltu tai mukautettu ylivoimaisenkaan naapurikansan pyhiin menoi-

hin ja sanoihin. Se läpäisi vuosituhannet; muu liukeni tietymättömiin» (Kuusi 1963, 80). Kiparsky oikaisee Parryn ja Lordin käsityksiä todeten, että tekstin kiinteys ei määräydy käytetystä tekniikasta (*kirjoittaminen* vastaan *puhe*) vaan pikemminkin tekstin yhteisöllisestä funktiosta (Kiparsky 1976, 101).

Runomitta ja laulutapa

Venäläiset ja suomalaiset kertomarunot eivät koostu säkeistöistä vaan yksittäisistä säkeistä. Venäläisessä bylinasäkeessä on tyypillisesti kolme tai neljä pääpainollista tavua, mutta painottomien tavujen lukumäärällä ei ole merkitystä. Bylinasäkeen pituus vaihtelee kahdeksasta jopa neljään- tai viiteentoista tavuun. Säkeet päättyvät yleisesti daktyylilopukkeeseen.

Venäläisiä kertomarunoja lauloivat sekä miehet että naiset, ja entisinä aikoina niitä tavallisesti säestettiin jollakin soittimella. Vanhin näistä soittimista oli *gusli* (psalttari). Äskettäin on osoitettu, että Novgorodin alueen venäläiset omaksuivat itämerensuomalaisten ja balttilaisten psalttari-tyyppisen soittimen (suomen *kantele*, liettuan *kankls*) ja antoivat sille oman nimityksensä (Tõnurist 1977, 149–177). Guslin syrjäytti vihdoin balalaikka, joka joillakin seuduilla kuten Aunuksessa jäi pois käytöstä vasta jokin aika sitten.

Kalevalainen runosäe muodostuu neljästä trokeisesta runojalasta, toisin sanoen yhteensä kahdeksasta tavusta. Mittasäännöt eivät salli lyhyttä ensitavua painollisessa asemassa eivätkä pitkää ensitavua painottomana. Kalevalainen runous viljeli runsaasti alkusointua – samojen konsonanttien tai vokaalien toistoa peräkkäisissä tai läheisesti toisiinsa liittyvissä sanoissa.

Suomessa ja Karjalassa kertomarunoja esittivät tavallisesti miehet. Kaksi heistä lauloi oikeat kädet yhteen liitettyinä, ja kolmas säesti kanteleella. Laulajista ensimmäinen eli esilaulaja lauloi säkeen, jonka sitten toinen kertasi. Laulajien erityinen asento ja heidän yhteispelinsä saattaa olla šamanistinen jäänne ja voi kuvastaa šamaanin ja hänen avustajansa yhteistyötä.

Lopputoteamus

Venäläinen ja suomalainen runoepiikka edustavat katoavaa perinnettä. Runot ovat vähitellen kadonneet Pohjois-Venäjältä ja Karjalasta elävänä perinnemuotona, joskin yksittäisiä laulajia saattaa löytää. Venäläisten eeppisten runojen esittämisen päävaikuttimena oli – ainakin viime vuosisatoina – kerrontatilanteen luominen viihdytystarkoituksessa. Näiden runojen hahmo vaihteli esityksestä toiseen, mikä johtui erityisestä improvisaatioon perustuvasta sepitystekniikasta ja merkittävässä määrin siirreltävissä olevan runomateriaalin käytöstä. Suomessa ja Karjalassa runonlaulanta oli yksilöllistä taidetta. Runonlaulajat laativat hyväksyttävän, kiinteän version laulusta ja toistivat sitä esityksestä toiseen. Koska lauluja oli esitetty myös maagisessa ja rituaalisessa tarkoituksessa, pyrittiin sanaston ja sisällön muuttamista välttä-

mään. Kun kuuluisimmat venäläiset laulajat saivat mainetta taidostaan improvisoida suuren määrän lauluja, perustui suomalais-karjalaisten laulajien kuuluisuus heidän kykyynsä esittää muinaisia runoja uskollisesti ja muutoksia tekemättä.

(Suomennos Lauri Harvilahti)

Kirjallisuus

Arant, Patricia Formulaic Style and the Russian Bylina. Indiana Slavic Studies 4. The Hague 1967.
– Excursus on the Theme in Russian Epic Song. Studies Presented to Professor Roman Jakobson by His Students. Cambridge, Mass. 1968.
– Concurrence of Patterns in the Russian Bylina. Journal of the Folklore Institute 7. The Hague 1970.
– Bogatyri. The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literature 3. Gulf Breeze, Florida 1979.
Astahova, A. M. Russkij bylinnyj èpos na severe. Petrozavodsk 1948.
Avenarius, V. P. Kniga o kievskih bogatyrjah. St. Petersburg 1876.
Chadwick, N. Kershaw Russian Heroic Poetry. New York 1964.
Fromm, Hans Elias Lönnrot als Schöpfer des finnischen Epos Kalevala. Wolfgang Veenker (Hrsg.), Volksepen der uralischen und altaischen Völker. Ural-altaische Bibliothek 16. Wiesbaden 1968.
Haavio, Martti Väinämöinen, Eternal Sage. FFC 144. Helsinki 1952.
– Das Kalevala – ein nationales Symbol. Finnland: Geschichte und Gegenwart. Porvoo – Helsinki 1961.
– Suomalainen mytologia. Porvoo –Helsinki 1967.
Hansen, Wm. F. The Homeric Epics and Oral Poetry. Felix J. Oinas (ed.), Heroic Epic and Saga. Bloomington 1978.
Harkins, William O metričeskoj roli slovesnyh formul v serbohorvatskom i russkom narodnom èpose. American Contributions to the Fifth Internationl Congress of Slavists, Sofia 2. The Hague 1963.
Hatto, A. T. (ed.). Traditions of Heroic and Epic Poetry. London 1980.
Hautala, Jouko Suomalainen kansanrunoudentutkimus. Helsinki 1954.
– Finnish Folklore Research 1828–1919. Helsinki 1969.
Kiparsky, Paul Oral Poetry, Some Linguistic and Typological Considerations. Benjamin A. Stolz & Richard S. Shannon (eds.), Oral Literature and Formula. Ann Arbor 1976.
Kuusi, Matti Sampo-eepos. Typologinen analyysi. SUST 96. Helsinki 1949.
– Über Wiederholungstypen in der Volksepik. Studia Fennica 6. Helsinki 1952.
– Lemmingi isa podie. Virittäjä 1954. Helsinki 1954.
– Kalevalainen kertomarunous. Oma Maa 4. Porvoo – Helsinki 1958.
– Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton kirjallisuus. Helsinki 1963.
Kuusi, Matti & Bosley, Keith & Branch, Michael (eds. and transl.) Finnish Folk Poetry. Epic. Helsinki 1977.
Liberman, Anatoly Introduction. *Ks. Propp, Vladimir 1984.*
Lid, Nils Kalevalan Pohjola. Kalevalaseuran vuosikirja 29. Helsinki 1949.
Oinas, Felix J. The Problem of the Aristocratic

Origin of Russian *Byliny*. Slavic Review 30. Seattle 1971.
— Studies in Finnic Folklore: Homage to the Kalevala. Helsinki — Bloomington 1985.
Pomeranceva, É. V. Narodnye verovanija i ustnoe poetičeskoe tvorčestvo. Fol'klor i ètnografija. Leningrad 1970.
Propp, Vladimir Theory and History of Folklore. Anatoly Liberman (ed., with Intr. and Notes). Minneapolis 1984.
Rybnikov, P. N. Pesni sobrannye P. N. Rybnikovym 1. Moskva 1861.
Skaftymov, A. P. Poètika i genezis bylin. Moskva — Saratov 1924.
Sokolov, Y. M. Russian Folklore. Intr. and Bibl. by Felix J. Oinas. Detroit 1971.
Stief, Carl Studies in the Russian Historical Song. Copenhagen 1953.
Tõnurist, I. Kannel Vepsamaast Setumaani. E. Rüütel (toim.), Soome-ugri rahvaste muusika pärandist. Tallinn 1977.
Uhov, P. D. Tipičeskie mesta (*loci communes*) kak sredstvo pasportizacii bylin. Russkij fol'klor 2. Moskva — Leningrad 1957.
— Postojannye èpitety v bylinah kak stredstvo tipizacii i sozdanija obraza. V. V. Vinogradov et al., Osnovnye problemy èposa vostočnyh slavjan. Moskva 1958.
Vasmer, Max Studien zur russischen Heldensage, 2. Kolyvan. Zeitschrift für slawische Philologie 6. Heidelberg 1929.
Weiher, Eckhard Der negative Vergleich in der russischen Volkspoesie. München 1972.
Zguta, Russell Russian Minstrels. Philadelphia 1978.

ALBERT B. LORD

Kalevala, eteläslaavien epiikka ja Homeros

Tässä esiteltävien kolmen eeppisen perinteen erot ovat suuria. Kalevala on viimeinen siinä kokoonpanojen sarjassa, jonka Elias Lönnrot laati itsensä ja muiden eri puolilta Suomea keräämistä lyhyemmistä runoista. Eteläslaavien suullinen eeppinen perinne käsittää toisistaan riippumattomia yksittäisiä runoja, sekä lyhyitä että pitkiä, säkeitä voi olla satoja tai kolmesta viiteen tuhatta, enimmillään jopa kymmenentuhatta säettä. Pituudeltaan eräät niistä ovat lähellä Homeroksen runoja. Ilias ja Odysseia ovat myös itsenäisiä yksittäisiä runoja, mutta niiden pituus on yli kymmenentuhatta säettä.

Kalevalan syntymäaikoihin muodissa oli ns. lauluteoria (Liedertheorie) yrityksenä ymmärtää sekä Nibelungeinlaulun että Homeroksen runojen kokoonpanoa. Vallitseva käsitys oli tuolloin, että nämä suuret runot oli liitelty yhteen lyhemmistä runoista. Tällä teorialla ei ole enää laajempaa kannatusta. Klassisen kirjallisuuden tutkija Milman Parry uskoi, että Homeroksen runot oli sepitetty samalla tavoin kuin eteläslaavien perinnäiset pitemmät runot, ja että kukin niistä oli yhden perinteisen runonlaulajan yhteensulattama luomus.

Haluan seuraavassa aluksi kosketella otsikossa nimettyjen kolmen eeppisen perinteen keskinäisiä suhteita ja luonne-eroja. Toiseksi käsittelen noiden kolmen perinteen, suomalaisen, eteläslaavilaisen ja antiikin kreikkalaisen, välittymistapoja. Lopuksi esitän huomioita noiden kolmen alueen epiikan yhteisistä aiheista ja kerrontamalleista.

Lönnrotin suhde perinteeseen

Ajatuksen karjalaissuomalaisen eeppisen runoston liittämisestä yhteen eeposmaiseksi kokonaisuudeksi esitti ensimmäisenä Kaarle Akseli Gottlund vuonna 1817: »...jos tahdottaisiin kerätä vanhat suomalaiset kansanlaulut ja niistä muodostaa järjestelmällinen kokonaisuus, tulkoon siitä sitten eepos, draama tai mikä hyvänsä, niin siitä voisi syntyä uusi Homeros, Ossian tai Nibelungen laulu» (Salminen 1934, 15; vrt. Magoun 1963, 350). Lönnrot kirjoitti Vanhan Kale-

valan esipuheessa: »Jo ainaki ajattelin ma enne koottuja, liiatenki Gananderin, runoja lukiessa, eikö niitä Väinämöisestä, Ilmarisesta, Lemminkäisestä ja muista muisteltavista esivanhemmistamme olisi mahtanut siksikin löytyä, että olisi heistä saanut pitempiäki kudelmia, niinkun näemme Greekalaisten, Islandilaisten [tässä tarkoitetaan runomittaista vanhempaa Eddaa] ja muitten esivanhempainsa runoja siksi saaneen» (vrt. Magoun 1963, 366).

Lönnrotin luomus oli ainakin siinä suhteessa lähempänä vanhempaa islantilaista Edda-runoutta kuin Homerosta, että Kalevalan muodostavat yksittäiset lyhyemmät runot ovat näkyvillä lopullisessa teoksessa. Silti Lönnrot onnistui tuottamaan suomalaisille »kansalliseepoksen», jota ei koskaan aikaisemmin ollut ollut olemassa. Hän ei kuitenkaan käsittänyt, etteivät Ilias ja Odysseia todella olleet muinaisten kreikkalaisten kansalliseepoksia sen paremmin kuin vanhempi Eddakaan oli islantilaisten kansalliseepos.

Vaikka kaikki tai lähes kaikki Kalevalan ainekset olivat suullisena perimänä kulkeneita runoja, itse Kalevala ei ole. Domenico Comparetti osoitti tämän vuonna 1891 erinomaisessa teoksessaan Il Kalevala; o la poesia tradizionale dei Finni:

On outo ja epätavallinen ilmiö, että täysin kansanomainen, perinnäinen runous, joka elää ja versoo vuosisatojen ajan, muuntuisi yhden ainokaisen runoelman sisällöksi. Tälläisen ilmiön kohdatessamme meillä on oikeus epäillä, voidaanko tuo runoelma katsoa kansanomaiseksi tuotteeksi, kollektiiviseksi eikä yksilölliseksi, niin kuin on epäilemättä se runous, josta runoelma sommiteltiin (Comparetti 1898, 328).

Kalevalan loi runonkerääjä, ja se on ainutlaatuinen. Siitä ei ole olemassa muita toisintoja kuin ne kaksi, jotka Lönnrot itse ensin sommitteli pyrkiessään lopulliseen versioon ja jotka on luotu samalla kokoonpanotekniikalla. Ne eivät ole luonnollisia toisintoja, jotka olisivat muovautuneet elävän perinteen normaaleissa prosesseissa. Lönnrotin aineisto oli perinnäistä, mutta hän muutti sitä ja punoi yhteen sarjoiksi runolajeihin kuuluvia runoja, jotka tavallisesti laulettiin yksitellen ja eriluonteisissa tilanteissa. Itse hän uskoi olevansa perinnäinen runonlaulaja, koska oli täysin perehtynyt perinnäistyyliin. Hän kuvaa tilannettaan seuraavasti:

Sitä järjestystä, missä runonlaulajat runonsa laulavat, ei varmastikaan pitäisi jättää kokonaan huomioonottamatta. Samaan aikaan en kuitenkaan ole nähnyt hyväksi kiinnittää siihen liian paljon huomiota, koska he tässä asiassa eriävät suuresti toisistaan. Juuri tämä runojen järjestyksen suuri vaihtelevuus lujitti ajatusta, jonka jo olin muodostanut: että kaikki tällaiset runot olivat keskenään yhdisteltävissä. Olin näet huomannut, ettei yhdenkään laulajan omaksuma järjestys ollut sama kuin toisen; niinpä kirjoitettuani puhtaaksi suuren joukon eri laulajien runoja huomasin, että ainoastaan varsin harvoja ei yksi tai toinen ollut laulanut vaihtelevissa yhteyksissä. En voinut pitää yhden laulajan runojen järjestystä alkuperäisempänä kuin toisenkaan; siispä selitin kunkin tapauksen ihmisen luonnolliseksi haluksi saattaa tietonsa järjestykseen, haluksi, joka synnyttää eroavuuksia yksittäisten laulajien erilaisista näkemyksistä johtuen. Tästä seurasi, että kun yhtään runonlaulajaa ei voinut verrata minun kokoon saamaani runomäärään nähden, ajattelin itselläni olevan saman oikeuden, jonka olin vakuuttavasti todennut useimpien laulajien omaksuneen, nimittäin oikeus järjestellä runot sillä tavoin kuin ne parhaiten luontuivat toisiinsa (Lönnrot 1849, 16).

Ja hän näkee työnsä valaisevan myös Homeroksen runoelmien syntyä:

Koskaan ei olisi voinut syntyä keskustelua Homeroksen runojen alkuperästä, ellei tuosta aiheesta kirjoittaneilla olisi ollut samaa kokemusta perinteen mahdista runoudessa, minkä minä olen hankkinut suomalaisen runouden avulla. He kaikki olisivat olleet yhtä mieltä siitä, että joku runonlaulaja aluksi lauloi lyhyesti oman aikansa tapahtumista ja että perinne sitten laajensi runoja ja tuotti niistä muunnelmia. Se henkilö, joka myöhemmin kokosi yhteen nämä muunnelmat, teki paljolti samaa kuin mitä minä olen tehnyt järjestellessäni ja punoessani yhteen Kalevalan runojen toisintoja; toivon ettei kukaan käsitä sanojani väärin, ikään kuin olisin halunnut asettaa kykyni tai käsittelemäni aiheen tuon toisen kerääjän ja hänen työnsä veroisiksi. Vaihtelevat murteellisuudet, joita niin tiheään esiintyy Homeroksen runoissa, tekevät mahdottomaksi uskoa, että ne olisivat yhden miehen työtä tai että perinne olisi jättänyt ne jälkimaailmalle vailla lukuisia muunnelmia. Se henkilö, joka järjestelee ja liittää yhteen näitä runosikermien palasia, joutuu silloin tällöin lisäämään yhdistävän säkeen, enkä epäile, etteikö sellaisia säkeitä löytyisi myös Homeroksen runoista, jos rupeaisimme niitä etsimään. Minunkin on pitänyt muutamia sellaisia liitellä Kalevalan runoihin, mutta minusta niin kuin myös muista tuntui puhtaalta pedanttisuudelta kiinnittää huomiota niihin, varsinkin kun niillä ei ollut mitään tekemistä itsensä runon kanssa, ja ne koostuivat yleensä sellaisista fraaseista kuin »Sanan virkkoi, noin nimesi» tai »Siitä tuon sanoiksi virkki» jne. (Lönnrot 1949, 20; vrt. Comparetti 1898, 9, viite 1).

Lönnrot ei kuitenkaan todellisuudessa ollut perinnäinen runonlaulaja näiden sanojen täsmällisessä merkityksessä, koska hän ei ollut varttunut perinneyhteisössä eikä perinyt tietyltä yhteisöltä sille ominaisia runoja. Hän oli ulkopuolinen, vaikkakin, kiirehdin lisäämään, hyvin erikoislaatuinen ulkopuolinen. Hän kykeni luomaan runoja ja loikin yhden runoelman vanhan suullisen perinteen tyylillä. Formula-analyysilla löytyisi varmasti hyvin korkea prosentti formuloita ja formulanomaisia ilmaisuja. Siitä huolimatta, että kaikki Kalevalassa on perinnäistä, itse runoelmakokonaisuus on perinteen ulkopuolisen henkilön yksilöllinen rakennelma. Kuten Comparetti huomautti, tämä runoelma ei syntynyt perinteen normaaleissa olosuhteissa. Lönnrot oli saanut sivistystä, perehtynyt kirjoihin. Hän sulatti yhteen eri seutujen runotoisintoja käyttäen hyväkseen maan lukuisten osien tuntemustaan, jollaista ei millään »entisaikain» tai edes hänen oman aikansa runonlaulajalla olisi voinut olla.

On tärkeätä korostaa, ettei Lönnrotia tehnyt ulkopuoliseksi pelkästään hänen kirjallisuuden tuntemuksensa, vaan lisäksi se, että hänellä oli myös pääsy käsikirjoituskokoelmiin, jotka sisälsivät eri alueiden runotoisintoja, ja että hän valikoi aineksia noista toisinnoista. Hänet erotti perinnäisestä runonlaulajasta juuri noiden toisintojen saatavilla olo ja hänen tapansa käyttää niitä. Perinnäinen runonlaulaja olisi voinut periaatteessa matkustella kaikkialla Suomessa ja tutustua monien eri seutujen runoihin ja niiden toisintoihin perehtyen matkansa varrella kuulemaansa ja säilyttäen siitä sen, mikä oli hänen makunsa mukaista. Siinä tapauksessa hänen lähteenään olisi ollut luonnonmukaisissa olosuhteissa kuultua elävää laulantaa, kyseessä eivät olisi olleet käsikirjoitusmuistiinpanot, joista olisi voinut poimia omia

suosikkejaan kaikessa rauhassa. Hän olisi sulauttanut ainekset sen perinteen normaaleilla yhdistämismenetelmillä, johon hän osana kuului. Kun lisäksi otetaan huomioon Lönnrotin saama sivistys, on mahdollista, jopa todennäköistä, etteivät Lönnrotin aineksen valintakriteerit perustuneet perinteelle ominaiseen alitajuiseen ideoiden ja ilmausten yhdistelyyn vaan kirjoitetun kirjallisuuden mieleen juurruttamiin malleihin.

Pitkän epiikan tavoittelu: yhdistelyä vai uudissepitystä?

On muistettava, että eräät muutkin pitkät eepokset ovat tosiasiallisesti lyhyistä kertovista runoista muodostettuja kompilaatioita. Alexandra David-Neel keräsi tiibetiläisiä Lingin Gesarista kertovia runoja ja rakensi niistä eepoksen (David-Neel & Yongden 1934). Samoin teki Daniel Biebuyck Zairen Mwindo-epiikan kohdalla (Biebuyck & Mateene 1969; Biebuyck 1978). Karakirgiisien eepokset »Manas» ja »Er Töshtük» muodostettiin yksittäisistä lyhemmistä runoista. Esimerkkejä näistä kahdesta sankarista kertovista »lyhyistä» runoista – joissakin on yli 2000 säettä – on julkaistu (Radloff & Theil 1855). Yhteenkoottua Manas-epiikkaa on nähtävillä venäläisessä käännöksessä »Manas, Kirgizskij epos velikij pohod» vuodelta 1946, ja yksi Er Töshtükin runo löytyy johdannoin ja selityksin varustettuna ranskannoksena (Boratav & Bazin 1965). Kaikissa näissä tapauksissa aitoa epiikkaa olivat nuo lyhemmät runot, jotka yhdistettiin sarjoiksi. Tässä mielessä Kalevala on aivan erilainen kuin sekä eteläslaavilainen että Homeroksen runojen suullinen perinnäisepiikka, joka erilaisesta pituudestaan huolimatta vastaa pikemminkin suomalaisen perinteen yksittäisiä kertovia runoja kuin Kalevalaa. Tätä asiaa Comparetti niin ikään valottaa:

> Kalevala on Lönnrotin suomalaisten koko kansanomaisesta perinnäisestä runoudesta kehittelemä ja kokoama runoelma . . . Näin ollen runoelma on ainutkertainen; sama seikka ei toistu muiden kansojen runouden kohdalla . . . Homeroksen runot, Nibelungein laulu, Rolandin laulu eivät ole ainutkertaisia. Niillä on paikkansa sellaisissa aikakausissa, jolloin luotiin lukuisia laajoja runoja tai jolloin kansanomainen runous oli jo työstänyt ja kypsyttänyt runsaasti aineksia sellaisiin runoihin . . . Muiden sellaisten kansojen runot, jotka eivät koskaan saavuttaneet laajojen runoelmien vaihetta esimerkiksi venäläisten, serbien, kelttien, Siperian tataarien, muinaisten skandinaavien ynnä muiden tapaan, eivät pyrikään lähestymään toisiaan yhdistyäkseen yhdeksi runoksi, mutta jos ne olisivat koskaan lähestyneet toisiaan tai saavuttaneet laajempien sommitelmien kehitysasteen, ne olisivat tuottaneet monia eriaiheisia runoja (Comparetti 1898, 327–328).

On välttämätöntä lisätä, että serbialainen perinne, johon Comparetti viittaa, tosiasiallisesti tuotti useiden tuhansien säkeiden pituisia runoja, joita voi hyvin verrata esim. vanhan ranskalaisen lauluperinteen pituuksiin. Useimmat näin pitkistä serbokroatialaisista eeppisistä runoista kuuluvat Etelä-Serbian, Bosnian ja Hertsegovinan muslimilaulajille, eivätkä ne ole aivan viime aikoihin saakka olleet yhtä tunnettuja kuin lyhemmät kristittyjen runot. Sattuman oikusta ensimmäiset muslimilaulujen julkaisijat olivat Kosta

Hörmann vuosina 1888–1889 ja Luka Marjanović vuosina 1898–1899, juuri Comparettin kirjoitusaikoihin. Pisimmässä Hörmannin julkaisemassa runossa on kuitenkin ainoastaan 1878 säettä ja pisimmässä Marjanovićin julkaisemassa 1862 säettä. Harvardissa säilytettävän Milman Parryn kokoelman pisimpien runojen pituudet ovat 12 311 ja 13 326 säettä. Ne ovat poikkeuksellisen pitkiä, mutta kahdentuhannen ja neljän tai jopa viidentuhannen säemäärät eivät ole harvinaisia.

Eteläslaavilaisesta kirjallisuudesta tapaa joukon esimerkkejä, joissa pitkää kirjallista epiikkaa, jota ei entuudestaan ollut olemassa, on luotu liittämällä yhteen ja laajentamalla lyhyitä suullisena perinteenä esiintyneitä runoja. Esim. Vuk St. Karadžić julkaisi 1800-luvulla klassisessa suullisesti periytyneiden serbokroatialaisten eeppisten runojen kokoelmassaan kymmenkunta lyhyttä runoa, jotka ovat luonteeltaan pikemminkin balladinomaisia kuin eeppisiä ja liittyvät aiheeltaan vuonna 1389 käytyyn Kosovon taisteluun, jossa sulttaani Muratin komentamat turkkilaiset joukot voittivat prinssi Lazarin johdolla taistelleet kristityt. Kuitenkaan yksikään noista lauluista ei liittynyt tuon taistelun päätapahtumaan, nimittäin siihen, kuinka serbi Miloš Obilić surmasi sulttaanin (Karadžić 1958, n:ot 44–52). Karadžićin kuuluisat 1800-luvun Kosovo-aiheiset tekstit eivät itse asiassa olleet ensimmäiset tätä taistelua käsittelevät muistiinmerkityt runot. Vanhimmassa 1700-luvulta peräisin olevassa käsikirjoituskokoelmassamme on Kosovo-aiheinen runo, jossa on yhteen liittyneenä ainesta, jota on myöhemmin tavattu ainoastaan lyhyinä runoina tai katkelmina. Tämän *bugarstican* (Bogišić 1878, 3–10) ovat muutamat tutkijat arvelleet olevan pikemminkin kirjallista tekstiä kuin perinnäistä suullista epiikkaa. Sekään ei kuitenkaan ole eepoksen pituinen; siinä on ainoastaan 252 säettä. Vuk Vrčevićin 1800-luvun puolivälissä keräämissä julkaisemattomissa kokoelmissa on myös Kosovo-aiheisia tekstejä, joista muutamat näyttävät olevan samaa maata, vaikka nekään eivät ole varsin pitkiä (Matica hrvatska, käsikirj.kok. n:o 62, Knjiga I n:o 21, Knjiga II n:o 14, Knjiga III n:ot 1–3). Yksi Serbian tiedeakatemian ilmoittama syy näiden tekstien julkaisematta jättämiseen on se, että ne ovat Vrčevićin omia kokoonpanoja eivätkä perinteisen runonlaulajan sanelemia perinnäisiä lauluja (Pesić 1967). Vrčevićin teksteillä on kuitenkin yhtäläisyyksiä albanialaisen version kanssa, jonka Elezović keräsi varhemmin tällä vuosisadalla (Elezović 1923, 54–67). Vertauskohdaksi tarjoutuu myös Parryn kokoelman teksti n:o 650: tämän serbokroatialaisen version hän keräsi vuonna 1934 eräältä Jugoslavian albanialaiselta Novi Pazarissa (Lord 1984).

Kannattaa kuitenkin panna merkille, että pitkät, kirjalliset eeppiset runot vuonna 1389 käydystä Kosovon taistelusta pantiin kokoon 1800-luvulla ja myöhemminkin käyttäen hyväksi perinnäisten runonlaulajien runoja julkaistuista tai julkaisemattomista kokoelmista, niiden joukossa Vuk Karadžićin perinnäisen suullisen eeppisen runouden keräelmät, vaikkakaan Karadžić itse ei sommitellut aineistostaan tällaisia pitempiä ru-

noja. Näistä yksi, Sreten J. Stojkovićin laatima, ilmestyi vuonna 1927 kuudentena painoksena. Toisin kuin Lönnrot Stojković ei itse lainkaan kerännyt runoja. Hän pelkästään yhdisteli ja järjesteli jo kerättyjä runoja sepittäen itse joitakin siirtymäsäkeitä – kuten Lönnrotkin teki. Lönnrotin tavoin hän sai aikaan eepoksen, jota hän kutsui »kansalliseksi» mutta joka oli hänen oma luomuksensa, ei perinnäistä suullista epiikkaa.

Nämä yritykset pitkähköjen eeppisten runoelmien tuottamiseksi ilmaisevat, että niiden laatijoiden mielestä laajuus oli yksi olennaisimmista tekijöistä; eeppisen runon ajateltiin välttämättä olevan pitkä. Ellei Lönnrotilla olisi ollut mielessään Homeroksen runojen kaltaisia eepoksia, hän ei olisi ponnistellut pitkän runoelman luomiseksi. Samoin kuin lukuisat muut ennen häntä ja hänen jälkeensä, hän mielsi eepoksen pitkäksi kertovaksi runoelmaksi, jossa ylevään tyyliin selostetaan entisaikojen sankareiden tekoja. Tämä eeposkäsitys oli peräisin Homeroksen runojen ja Vergiliuksen Aeneisteoksen tuntemuksesta.

Homeroksen runojen pituus saattaa kuitenkin hyvin aiheutua kirjoituksen osuudesta niiden luomishetkellä tai niiden tuntien ja päivien kuluessa, jolloin Homeros saneli ne kirjurille. Mielestäni on varsin todennäköistä, ettei Homeros koskaan laulanut Odysseuksen Troijasta paluusta tai Akhilleuksen vihasta kertovia runoja niin tavattoman pitkinä kuin ne esiintyvät Iliaassa ja Odysseiassa. Kalevalan tavoin nekin olivat kokoonpanoltaan erikoisia runoelmia. Homeroksen runoelmien sommittelutapa oli kuitenkin etäällä Kalevalan synnystä. Homeros oli vilpitön runonlaulaja, joka oli laulanut lukuisia lauluja moneen kertaan perinteessä, johon sisältyi hänen kaltaisiaan runonlaulajia ja hänen runojensa kaltaisia runoja. Hän laajensi tavallisen repertoaarinsa kahta runoa sanellessaan niitä. Hän ei nitonut runoja yhteen luodakseen nämä monumentaaliset runonsa, vaan sepitti ne elävän perinteen mallin mukaan samalla tavoin kuin slaavit, jotka tilapäisesti »sekoittavat» keskenään runoja luodakseen uusia, usein huolellisesti yhteensulatettuja runoja. Tämä on aivan erilainen, toistaiseksi riittämättömästi kuvailtu menettelytapa kuin se, millä Lönnrot kokoonpani Kalevalan. Uskoisin vastakohdan olevan siinä, että Homeroksen runot on sepitetty nimenomaan sanelutilanteessa samalla tavoin kuin Avdo Medjedovićin »Smailagić Mehon häät», jossa kerrotaan sankarin morsiamen hankinnasta ja yhdistetään alkupuolen matka ja onnistumisen kuvaus (Parry & Lord 1974).

Kalevalaa kokoonpannessaan Lönnrot hankki pituutta eri tavoin. Niistä silmäänpistävimpiä on riittirunojen, kuten loitsujen ja häärunoston mukaan liittäminen. Tämäntyyppinen laajentaminen puuttuu eteläslaavilaisista ja Homeroksen runoista. On toki totta, että kuvatessaan Patroklosta surevaa Akhilleusta Homeros kertoo, kuinka hänen äitinsä Thetis ja nereidit tulevat merestä häntä lohduttamaan, ja kuinka Thetis johtaa valituslaulua, jonka sanat Homeros realistisesti esittää meille kerronnan ja kuvauksen täydellisyyden hengessä, mikä on tyypillistä homeeriselle epiikalle. Homeros sisällyttää Iliaaseen muitakin rituaalisia valituksia (Ilias

18:22, 23:13, 24:723, ks. myös Alexiou 1974). Ne eivät ole tiettyyn perinnelajiin ja esitysyhteyteen kuuluvia valitusvirsiä kuten Kalevalan häärunot, jotka ovat perinteellisissä yhteyksissään itsenäisesti esiintyviä runoja.

Vaikka eteläslaavien sankarirunoudessa on kohtauksia, jotka voisivat olla taustana riittirunojen ja lyyristen runojen laulannalle, ei varsinaisia runotekstejä, jotka saattaisivat liittyä kyseisiin riitteihin, ole liitetty mukaan epiikan joukkoon, kuten Lönnrot teki Kalevalaa sommitellessaan. Muutamat eeppiset runot esimerkiksi alkavat siten, että joukko nuorukaisia ja neitoja lähtee korjaamaan viljaa pellolta, joka sijaitsee lähellä vihollismaan rajaa (Parry & Lord 1954, n:o 17). On olemassa lukuisia perinteisiä sadonkorjuurunoja, ja olisi ollut täysin asianmukaista liittää ne epiikan joukkoon, mutta niitä ei ole sen paremmin kokonaisina kuin osittaisinakaan sekoitettu eeppisiin runoihin. Samoin on eteläslaavilaisessa eeppisessä runoudessa monia morsiamen ryöstöstä kertovia sankaritaruja, jotka päättyvät yksityiskohtaiseen häiden kuvaukseen, mutta joukosta ei löydy lainkaan riittifunktion mukaisia häärunoja.

Kalevalassa Lönnrot sopivan tilaisuuden tullen kytki mukaan erillisiä kertomuksia, esimerkiksi traagisen Kullervo-tarun, katkaisten siten muun kertomuksen kulun. Vaikkakin Kullervon elämänvaiheet punoutuvat yhteen Ilmarisen kanssa, koska hän lopulta surmaa Ilmarisen vaimon, ennustus Kullervo-lapsen sankarillisesta elämästä ei pidä yhtä pojan todellisen elämänkulun kanssa, ja hänen huonosti suorittamiensa tehtävien epätavalliset tulokset liittyvät myös todisteina loistavaan elämänkaareen muissa tekstiyhteyksissä esiintyessään. Yhdistely ei ole onnistunutta. Odysseiassa Homeros kertoo faiakialaisen runonlaulajan suulla Areksen ja Afroditen tarinan. Kuten oli laita aikaisemmin käsittelemieni valituslaulujen kohdalla, tämäkin kertomus johtuu Homeroksen halusta kertoa tarina täydellisenä. Toisaalta Homeros ei katkaise Telemakhoksen etenemistä selostaakseen Odysseuksen tarinan, vaan tämän seikkailut esitetään vuorollaan yhdessä kohdassa, missä hän saa kerrata kaiken mitä hänelle on tapahtunut kertomahetkeen mennessä. Kuitenkin nämä kertomuksen säikeet kytkeytyvät toisiinsa, ja useiden osasten limittäin sijoittaminen johtuu erityisestä kerrontatekniikasta. Kullervo-runot puolestaan eivät liity läheisesti Kalevalan muihin kertomuksiin. Odysseian lukuisat harhateille polveilevat kertomukset ovat Odysseuksen kotiinpaluusta kertovan pääjuonen olennaisia, kokonaisuutta täydentäviä osasia. Tälläisia tarinoita löytyy runsaasti samalla lailla myös eteläslaavien kotiinpaluurunoista. Ne ovat kuitenkin eri asia kuin mukaan liitetyt rituaaliset, lyyriset tai kertovat runot siinä muodossa, missä ne ovat yleisiä Kalevalassa.

Lyhyitä suomalaisia runoja, vieläpä kertoviakin, voidaan helposti verrata eteläslaavilaisiin »naistenlauluihin». Tämä koskee erityisesti suomalaisia lyyrisiä ja rituaalisia runoja kuten erilaisissa seremonioissa käytettyjä loitsuja ja runoja sekä häissä esitettyjä »puheita». Eteläslaavilaisissa naistenlauluissa on esimerkiksi rikas sikermä häihin liittyviä

riittirunoja, joihin kuuluu morsiamen itkuvirsi hänen jättäessään kotinsa, morsiamen äidin antamia ohjeita jne. Erillisinä nämä ovat suomalaisten vastineidensa kaltaisia. Ne ovat olemassa itsenäisinä mutta eivät sisälly eeppisiin teksteihin. Tässä esimerkki eteläslaavilaisesta hääsikermästä (Milojević 1870, n:o 171):

Sunce mi je na zahodu,
Hocé da zadje,
Hocé da zadje,
I devojka na pohodu,
Hocé da podje,
Hocé da podje.
Žali oca na pohodu,
Océ da podje,
Océ da podje.
Žali majku na pohodu,
Océ da podje,
Océ da podje.
Žali seju na pohodu,
Océ da podje,
Océ da podje.
Žali brata na pohodu,
Necé da podje,
Necé da podje.
Za svekrvu upituje
Hocé da podje,
Hocé da podje.

Aurinko on laskemassa,
se laskee,
se laskee,
Neito on lähdössä,
Hän lähtee,
Hän lähtee.
Hän murehtii isäänsä,
kun lähtee,
Hän lähtee,
Hän lähtee.
Hän murehtii äitiään,
kun lähtee,
Hän lähtee,
Hän lähtee.
Hän murehtii sisartaan,
kun lähtee,
Hän lähtee,
Hän lähtee.
Hän murehtii veljeään,
kun lähtee,
Hän lähtee,
Hän lähtee.
Hän ei tahdo lähteä.
Hän kyselee anopistaan,
Hän lähtee,
Hän lähtee.

Tämän laulun toisintoihin on saatettu lisätä joukko muitakin suvun jäseniä, joiden jättämistä morsian murehtii. Tässä toinen esimerkki (ibid., n:o 173):

Odvoji se devojka od tatka,
Odvoji se devojka od majke,
Odvoji se devojka od braće,
Odvoji se devojka od sestri,
Odvoji se devojka od roda,
Svoga roda i rodbine svoje.
One kreče tekne u tudjine.
Tudjeg tatka tatkom zove,
On je ćerkom ne nazivlje.
Tudju majku majkom zove,
Ona je ćerkom ne nazivlje.
Tudjeg brata bracom zove,
On je sejom ne nazivlje.
Tudju ćerku sejom zove,
Ona je sejom ne nazivlje.
Tudjeg roda rodom zove,
Tudjeg roda i rodbina,
Ona je rodom n nazivlje.

Neito on erotettu isästään,
Neito on erotettu äidistään,
Neito on erotettu veljistään,
Neito on erotettu sisaristaan,
Neito on erotettu perheestään,

Perheestään ja suvustaan.
Hän lähtee jonkun toisen kotiin.
Hän kutsuu isäkseen jonkun toisen isää,
Tämä ei kutsu häntä tyttärekseen.
Hän kutsuu äidikseen jonkun toisen äitiä,
Tämä ei kutsu häntä tyttärekseen.
Hän kutsuu veljekseen jonkun toisen veljeä,
Tämä ei kutsu häntä sisarekseen.
Hän kutsuu sisarekseen jonkun toisen tytärtä,
Tämä ei kutsu häntä sisarekseen.
Hän kutsuu perheekseen jonkun toisen perhettä,
Jonkun toisen perhettä ja sukua,
He eivät kutsu häntä sukulaisekseen.

Kalevalan riittirunot ovat pitkiä, Lönnrot on niitä laajentanut. Niinpä olen valinnut esimerkkini Alku-Kalevalasta:

Neito parka huokaeli,
Huokaeli, henkäeli,
Suru syämelle panihen,
Vesi silmihin vetihen,
Itse virkki, noin saneli:
»Lähen nyt tästä kun lähenki,
Tästä kullasta koista,
Ison saamasta salista,
Äitin tanssitanterelta.
Kiitänpä iso sinua
Entisestäni elosta,
Muinosista murkkinoista,
Parahammista paloista.
Kiitänpä emo sinua
Nuorra tuuvittamistasi,
Aina pään pesemistäsi,
Enemmin imettämistä,
Makeista maioistasi.
Kiitänpä koko perehen,
Kaikki kasvinkumppalini.

Lönnrot laajensi uutta runoelmaansa myös lisäämällä kohtauksiinsa ja runoihinsa sisäistä pituutta; tätä menetelmää käyttivät myös sekä Homeros että eteläslaavilaiset runonlaulajat. Tämä piirre on niin selvä kaikissa kolmessa perinteessä, että sen kuvailuun on aineksia ylenpalttisesti.

Yhteenvetona voi todeta, että sekä Kalevalalla että eteläslaavilaisilla runoilla, niin suuresti kuin ne toisistaan poikkeavatkin, on jotain opetettavaa meille Homeroksen runoista. Näistä kahdesta slaavilainen perinne on *tyypiltään* lähempänä Homeroksen runoja kuin suomalainen Kalevala. Sekä slaavilaisessa että homeerisessa perinteessä tapaamme itsenäisiä, yhtenäisiä ja huomattavan pitkiä runoja. Mikäli oli olemassa erillisiä Telemakhoksen tarinasta tai Odysseuksen harharetkistä kertovia runoja irrallaan Homeroksen Odysseiasta – ja uskon niitä olleen – ne pikemminkin sulatettiin yhteen pitkäksi Homeroksen runoksi kuin liiteltiin kokoon Kalevalan tapaan.

Epiikan ainesten välittymistapa: sanatarkkaa mieleenpainamista vai hahmottavaa muistamista?

Seuraavassa otan puheeksi tavan, jolla alkuperäiset lyhemmät kalevalaiset runot on sepitetty. Lyhyemmistä runoista on kaikeksi onneksi julkaistuja toisintoja, ja tunnemme myös ne muodot, jotka sisältyvät Lönnrotin kolmeen omaan Kalevalan versioon, nimittäin Alku-Kalevalaan, Vanhaan Kalevalaan ja Uuteen Kalevalaan (vrt. Magoun 1963, 1969).

Runot, joista Kalevala pantiin kokoon, olivat lyhempiä kuin eteläslaavilaiset tai Homeroksen eeppiset runot. Ne eivät saa-

vuttaneet koskaan huomattavaa pituutta, millä tarkoitan useita tuhansia säkeitä. Näin on tapahtunut muutamilla eteläslaavilaisilla alueilla, esim. Bulgariassa, ja yleisesti kristittyjen serbien lauluissa. Näitä kolmea perinnettä vertailtaessa on pidettävä mielessä, ettei voida oikeutetusti verrata koko Kalevalaa Iliaaseen tai Odysseiaan, vaan Kalevalassa käytettyjä suomalaisia runoja Homeroksen runoihin ja eteläslaavien yksittäisiin runoihin. Vaikka meillä ei olekaan antiikin Kreikasta homeeristen runojen toisintoja, meillä on eteläslaavilaisia ja suomalaisia toisintoja. Toisinnot ilmaisevat, millä tavoin perinne toimii.

Uuden Kalevalan esipuheessa Lönnrot toi julki näkemyksensä tavasta, millä runojen välittyminen oli tapahtunut:

> Laulujen alkuperäisyyden kanssa käypi miltei seuraavaan tapaan. Pitopaikoissa eli muissa seuroissa kuulee joku uuden laulun ja kokee sen muistoonsa panna. Sitte toisessa talossa sitä jo itse uusille kuulioille laulaessansa muistaa tarkemmin itsen aineen, kun sen sana sanalta joka mutkassansa kertomisen. Ne paikat, joita ei muista juuri entisillä sanoillansa, kertoo omillansa, paikoin ehkä somemmasti, kun sitä ennen olivatkaan, ja jos joku vähä-arvoisempi seikka lomasta jäisi pois, niin taitaa toinen laulajan omasta päästä tulla siaan. Samalla tavalla menettelevät sitte toiset ja kolmannet kuuliat laulua, ja laulu muuttuu, minkä muuttuu, enemmin erinäisissä sanoissa ja mutkissa, kun itsessä aineessa.

Tämä on sellaisen henkilön kuvaus, joka tunsi perinteen varsin hyvin, ja erittäin tarkkanäköinen kuvaus. Uskon, että hän tuolla »jollakulla», joka uuden laulun kuulee, tarkoitti runonlaulajaa, ts. jotakuta, joka itse kuuluu runotradition piiriin. Muussa tapauksessa tämä ei kykenisi sepittämään uusia säkeitä ja jaksoja. Lönnrot jatkaa huomiota ansaitsevalla tavalla:

> Tämän laatuisen laulutarinan rinnalla kulkee kuitenki toinen, joka paremmin säilyttää sitä vanhoissa sanoissa ja sanonnoissansa, nimittäin lapsen vanhemmiltansa polvi polvelta oppiminen, mutta samassa kun se estää toisen kulkusisarensa ylen kauas poikkeamasta, täytyy sen itsenki toisinaan sitä noudattaa, ettei muuten jäisi kovin jälelle.

Lönnrot tunnisti kaksi eri välittymistapaa, toisen lähempänä »alkutekstiä» (lainausmerkit tekijän) pysyttelevän ja toisen etäisemmän. Voisi ajatella, että ensimmäinen vastaanottaja yritti *painaa mieleensä*, ts. hän yritti rutiininomaisesti oppia jokaisen sanan matkimalla niin kuin lapsi oppiessaan vanhemmiltaan, kun taas toinen, otaksuakseni jo pätevä laulaja, pikemminkin *muisteli* kuin tunnontarkasti painoi mieleensä. »Aines» sisälsi, kuten luonnollista onkin, jotakin sanoista, mutta itse asiassa hän kertoi tarinan uudelleen omalla tavallaan. On äärimmäisen tärkeätä tehdä ero *mieleenpainamisen* (joka on tietoinen pyrkimys »alkumuodon» jokaisen sanan esittämiseen) ja *muistamisen* (mieleen palauttamisen tavallisen perustoiminnan, jonka uskoisin olevan vaikuttavampaa kuin yleensä arvellaan) välillä. Eteläslaavilaiset runot sepitettiin, ja ne välittyivät pikemminkin oppimalla runontekemisen taito ja muistamalla tietyt, erilliset sepiteyksiköt kuin sana sanalta mieleenpainamalla. Uskon myös antiikin Kreikan perinnäisten runojen siirtyneen juuri tällä tavoin sukupolvelta toiselle.

Muuan Kalevalan pohjana olleiden runojen sepittämismenetelmä, joka auttaa niiden välittymistä, on muistimallien toistaminen. Erinomainen esimerkki siitä, mitä tällä tarkoitan, löytyy teoksen Finnish Folk Poetry Epic lauluista n:o 15, 16 ja 17. Näissä lauluissa ei kerrota täsmälleen samaa tarinaa, mutta jokaisen alkuna on kohtaus, jossa vaatteita valkaiseva tyttö äkkää lähestyvän purren ja tiedustelee siinä olevalta mieheltä, minne hän on matkalla ja minkä vuoksi. Annetaan kaksi tai useampia vääriä vastauksia ja lopulta kerrotaan totuus.

Laulu n:o 15, »Sampo IV», alkaa säkeistöllä, jossa kerrotaan Väinämöisen lähdöstä Pohjolaan neittä kosimaan. Seuraava säkeistö on alla ensiksi ja sen jälkeen n:o 16:n, »Kosinta I»:n aloitussäkeistö:

Anni tytti ainuo neiti
pezi pikku poukkuistaha
valkaizi valantehutta
pitäm portahan nenässä.
Näki kalaizan karjan.

Annikki soaren neitoni
sisar Seppo Ilmorisen
lähti poukkujem pesuilla
rannalla meren sinisen
Laisan laiturin nenällä.

Vertailun vuoksi lopuksi runon n:o 17, »Kosinta II»:n, aloitussäkeistö:

Yön tytti, hämärän neiti
pesi pestyjä sopia
valattuja valkaeli
pitkän portahan nenässä
kirjopaalikka käessä.

Näiden kolmen runon laulajat eivät ole samoja. Ilman samojen laulajien muita tekstejä ei pystytä sanomaan, säilyttivätkö he ne muistissaan kiinteässä muodossa. Mutta voidaan sanoa, etteivät edes tarkoitukseltaan samanlaiset säkeet voineet tulla kiinteästä »alkumuodon» tekstistä. Säe »pitkän portahan nenässä» on kiinteä perinnäinen säe, koko säkeen pituinen formula. Laulussa n:o 16 se näyttää muuntuneen vain laiturin nimen korvatessa epiteetin samassa kontekstissa, mutta englanninkielinen käännös johtaa tässä harhaan, suomeksi säkeet ovat erilaiset:

n:o 15 pitäm portahan nenässä
n:o 16 Laisan laiturin nenällä
n:o 17 pitkän portahan nenässä.

Jatkakaamme näiden kolmen runon tekstien vertailua. Aluksi jatko runosta n:o 15 ja sen jälkeen runosta n:o 16:

Jos lienet kalainen karja
niin sie uimaha uleuvu!
Jos lienet lintuine karja
niin sie lendoho leviete!
Jos lienet vezikivoine
niin sie vezin vierekkänä!
Jos lienet vanha Väinämöine
pakinoilla painustoate
sanomilla soahustoate!»

Tuli vanha Väinämöine
pakinoilla painustihi
sanomilla soahustihi.

Keksi se mustosem mereltä
sinervöisen lainehelta.
Itše noin sanoikse virkko:
»Kuin ollet isoni pursi
sie keänny kohin kotihe

perim muihe valkamoihe!
Tahikka veijoni venoni
perim muihe valkamoihe!
Eli pursi Väinämöisen
sie painu pakinoilla!

Olit armas allikarja
sinä lehtohon levie!
Elikkä vesikivoni
vesi peälläsi vetähys!»

Se oli pursi Väinämöisen
se om painu pakinoilla.

Yllä olevalla jaksolla ei ole vastinetta runossa n:o 17, joka jatkuu yksinkertaisesti:

Laskevi punanen pursi,
puoli purtta on punasta.

Tämän jälkeen seuraa välittömästi keskustelu, jonka kysymykset ja vastaukset koskettelevat purren määränpäätä ja/tai sen matkan syytä.

Kuten on tyypillistä eri laulajien samasta aiheesta laulamille versioille, tytön sanoja käsittelevissä teksteissämme on useita tulkintoja, joiden aiheet ovat yhteisiä. Yksi niistä käsittelee lintuparvea, toinen vesikiveä. Tähän kuuluu neljä säettä, joista kahdessa puhutaan linnuista, jälkimmäisissä kahdessa taas vesikivestä. Ensin runo n:o 15, sitten n:o 16:

Jos lienet lintuine *karja*
niin sie *lendoho leviete*!
Jos lienet *vezikivoine*
niin sie *vezin* vierekkänä!

Olit armas alli*karja*
sinä *lentohon levie*!
elikkä *vesikivoni*
vesi peälläsi vetähys!»

Olen kursivoinut ne sanat, jotka ovat yhteisiä molemmissa versioissa muoto-opillisia seikkoja lukuunottamatta. Laulajat eivät varmastikaan tukeutuneet samaan mieleen painettuun »alkumuotoon». Yhtäläisyydet ovat peräisin perinteisestä aiheistosta. Ei tarvita muistiinpainamista; tarvitsee muistaa ainoastaan »(lintu)karja», »lennä pois», »vesikivi», »vesi». Muistamista auttaa niinikään alkusointuisuus: »lendohon leviete!» ja »vezikivoine», »vezin vierekkänä!»

Sama pätee tytön viimeisiin sanoihin runossa n:o 15 ja niitä vastaaviin säkeisiin runossa n:o 16:

Jos lienet vanha *Väinämöine*
pakinoilla painustoate

Eli pursi *Väinämöisen*
sie *painu pakinoilla*!

Nämä säkeet tietenkin kertautuvat tytön sanoja seuraavassa toiminnassa:

Tuli vanha Väinämöine
pakinoilla painustihi
sanomilla soahustihi.

Se oli pursi Väinämöisen
se om painu pakinoilla.

Lyhyesti sanoen: ne piirteet, jotka pysyvät tekstin suhteen samankaltaisina teeman kaikissa versioissa, ts. toistettu *jakso*, ovat runon kantavia ajatuksia, jotka on ilmaistu perinteisillä sanayhdistelmillä, säkeen osilla, säkeillä ja säeryhmillä, erityisesti säepareilla, joita

runonlaulajat ovat käyttäneet sukupolvesta toiseen. Ne on mukautettu tietyn laulettavana olevan runon kontekstiin. Yhtäläisyydet ovat täten luonnollisia, ne johtuvat kyseisen jakson aiheen kerronnasta perinnäisessä asussa; sen sijaan ne eivät johdu kiinteän tekstin muistiin painamisesta, se ei olisi tuottanut yllä hahmotellun kaltaisia toiston malleja.

Sama minkä olemme todenneet näistä karjalaisista runoista otetuista esimerkeistä pitää silminnähden paikkansa sekä eteläslaavilaisten että homeeristen suullisesti periytyneiden kertovien runojen suhteen. Yksi havaintoesimerkki kummastakin saa riittää tässä, mutta niitä on yllinkyllin. Aluksi esimerkki eteläslaavilaisesta kotiinpaluu-aiheisesta runosta hetkellä, jolloin pitkään viholliskaupungissa vankina ollut sankari tiedustelee äskettäin vangiksi otetulta kotikuulumisia. Tässä on kaksi versiota samasta runojaksosta saman laulajan esittämänä. Ensimmäinen on merkitty muistiin 24. marraskuuta 1934 ja toinen 20. marraskuuta 1934 (Parry & Lord 1953, n:o 4:53–60, n:o 5:33–43, 65–70).

I

Sedi lj' moja kula na ćenaru?
Je lj' se moja kula podurvala,
Alj' se moja kula harap učinela?
Je lj' mi živa ostarela majka?
Je lj' mi živa svijet mijenila?
A sedi lj' mi sestra neudata,
Sestra Fata u odjaku mome?
Čeka lj' brata Djulić bajraktara?
A sedi lj' mi dorat u podrumu?
Držu lj' konja dobro u podrumu?
Dalj' mi Huso sedi kahvedjija?

Seisooko taloni rajalla?
Onko taloni romahtanut
Vai onko se hävitetty?
Elääkö vanha äitini?
Elossa vaiko toisessa maailmassa?
Onko sisareni naimaton,
sisareni Fata lieden äärellä?
Odottaako hän veljeään
Djulić-lipunkantajaa?
Onko kastanjanruskea hevoseni tallissa?
Onko taloudenhoitaja Huso siellä?

II

Čini lj' staroj hizmet u odaji?
Sedi lj' moja vijernica ljuba?
Da se ljuba nije isprosila?»
»Sedi lj moja na ćenaru kula?
Da se nije kula oburvala,
Alj' je kula joste na nogama?
Je lj' mi živa u odjaku majka,
Alj' je majka svijet mijenila?
A sedi lj' joj Huso kahvedjija?
Čini lj' staroj hizmet do odjaka?
A sedi lj' mi sestra neudata,
Sestra Fata Djulić bajraktara?
A sedi lj' mi vijernica ljuba?
Da se nije ljuba isprosila?

Seisooko taloni rajalla
Ei kai taloni ole romahtanut?
Onko taloni yhä pystyssä?
Elääkö äitini lieden äärellä?
Onko äitini toisessa maailmassa?
Palveleeko hän vanhaa naista lieden äärellä?
Onko siskoni naimaton,
Fata, Djulić-lipunkantajan sisar?
Onko mielitiettyni siellä?
Eihän mielitiettyni ole kihlattu?

(Saatuaan vastauksen edellisiin kysymyksiinsä sankari jatkaa:)

A sedi lj' mi dorat u podrumu,
Sedi lj' dorat u toplom podrumu?

Hranu lj' dora konja mojega,
A goru lj' mu četiri svijece;
Sve mu goru danjem i po noći,
Ka' što ga je Djulić naucijo?

Onko kastanjanruskea hevoseni tallissa?
Onko kastanjanruskea hevoseni lämpimässä
tallissa?
Ruokkivatko he kastanjanruskeaa hevostani?
Poltetaanko sille neljää kynttilää?
Poltetaanko yötä päivää,
niin kuin Djulić sen opetti odottamaan?

Voimme oppia vähintään kaksi asiaa näiden kahden jakson tarkastelusta. Ensinnäkin uskoisin olevan selvää, ettei laulaja ole painanut mieleensä kiinteää tekstin alkumuotoa. Voin tosiaankin vakuuttaa, ettei ole koskaan ollut olemassa kiinteää alkumuotoa. Kuitenkin tekstit näyttävät olevan hämmästyttävän likeisiä, niin likeisiä, että joidenkin mielestä moisen läheisyyden voi selittää ainoastaan kiinteän muistiinpainetun alkumuodon olemassaolo. Tästä johdummekin seuraavaan asiaan, jonka voimme oppia tarkastelemalla näitä jaksoja ja muita vastaavia. Ne muodostuvat helposti muistettavista enemmän tai vähemmän kiinteistä kahden tai kolmen säkeen mittaisista yksiköistä. Viimeistelyssä noihin säkeisiin voidaan lisätä yksi tai useampia säkeitä, kuten molempien jaksojen kolmannella rivillä tai siinä ensimmäisen jakson parisäkeessä, jossa kysellään Djulićin sisaresta. Kastanjanruskeaa hevosta tiedusteltaessa viimeistely on viety toisessa jaksossa pitemmälle, ja lopussa se sisältää kolmen säkeen ryhmän, joka sinällään muodostaa muissakin yhteyksissä käytetyn sepiteyksikön. Otaksuisin, että juuri tällaiset sepiteyksiköt ovat selkeämmin laulajan mielessä kuin ne yksittäiset formulat, joista ne muodostuvat, vaikka nekin ovat tärkeitä. Juuri näistä yksiköistä rakentuvat »teemat», kuten yllä-olevat jaksot osoittavat, nehän näet ovat »teemaa».

Lopuksi vielä esimerkki Homeroksen runoista. Selostaessaan Iliaassa miesten tai jumalien kokouksissa pidettyjä puheita Homeroksella on useita tapoja kommentoida kokousväen reaktioita juuri pidettyyn puheeseen. Kolmessa tapauksessa hän ilmoittaa miesten huutaneen, ja useasti puhujan sanat otetaan vastaan hiljaisuuden vallitessa. Osoitettuaan reaktion laadun Homeros lisää säkeen, joka johdattaa seuraavaan puheeseen. Kaksi kolmesta huutokohtauksesta alkaa samalla säeparilla, ja vaihtelua on ainoastaan kolmannessa säkeessä, jolla siirrytään seuraavaan puhujaan. Parisäe on seuraava (Ilias 7:403–404; 9:50–51):

*Ὣς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἐπίαχον υἷες
'Αχαιῶν,
μῦθον ἀγασσάμενοι Διομήδης ἱπποδάμοιο.*

Otto Mannisen suomentamana:

Virkki, ja riemuiten suosiotaan uroholle akhaijit
huus sanat kuullessaan hepokuulun Tydeun
poian.

Kolmas huutokohtaus erottautuu yllä olevasta parisäkeestä sekä ensimmäisen että toisen säkeen osalta (Ilias 2:333–334):

*Ὣς ἔφαθ', 'Αργεῖοι δὲ μέγ' ἴαχον, ἀμφ'ι δὲ νῆες
σμερδαλέον κονάβησαν ἀϋσάντων ὑπ'
'Αχαιῶν,*

Haastoi noin, jopa nous ilohuuto ja valtava kaiku
vastasi laivain puolta, kun huusivat kaikki akhaijit

Edellä olevan jakson kolmas ja neljäs säe kuuluvat seuraavasti (Ilias 2:335–336):

μῦθον ἐπαινήσαντες 'Οδυσσῆος θείοιο.
τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε Γερήνιος ἱππότα Νέστωρ.

suosiotaan, sanat kuullessaan jumalaisen Odysseun.
Heille jo virkkoi myös hepourho Gerenian Nestor:

Huomattakoon, että nämä kaksi säettä ovat kahden muun jakson toisen ja kolmannen säkeen muunnelmia (Ilias 7:404–405; 9:50–52):

μῦθον ἀγασσάμενοι Διομήδεος ἱπποδάμοιο.
καὶ τότ' ἄρ' 'Ιδαῖον προσέφη κρείων 'Αγαμέμνων.
τοῖσι δ'ἀνιστάμενος μετεφώνεεν ἱππότα Νέστωρ.

huus sanat kuullessaan hepokuulun Tydeun poian.
Vastasi valtias näin Agamemnon airuen viestiin:
Virkki, ja suosiotaan huus innoin kaikki akhaijit
nuo sanat kuullessaan hepokuulun Tydeun poian.
Tuosta jo Nestor nous, hepourho, ja noin sanan lausui:

Kun puheeseen reagoidaan hiljaisuudella, kohtaukset (joita on kaikkiaan viisi), jotka kytkevät edellisen puheen seuraavaan, alkavat säkeellä (Ilias 8:28; 7:398; 9:29; 9:693; 10:218):

῟Ως ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ,

Manninen on eri yhteyksissä suomentanut vaihtelevasti:

Lausui noin, mut vait oli muut, ihan ääneti istui

Lausui noin, mut akhaijit vait oli, ääneti aivan

Noin hän virkki, ja vait oli kaikk', ihan ääneti, kauan

Lausui noin; mut vait oli muut, ihan ääneti istui

Virkkoi noin, mut vait oli muut, ihan äänetí istui

Neljä näistä jaksoista päättyy säkeeseen, joka johdattelee saman puhujan toiseen puheeseen. Kolmessa niistä puhujana on Diomedes, ja säe on sama (Ilias 7:399; 9:31; 9:696; 10:218):

ὀψὲ δὲ δὴ μετεείπε βοὴν ἀγαθὸς Διομήδης.

Vihdoin virkkoi näin sotaärjyinen Diomedes:

nous sotaärjyinen Diomedes virkkaen vihdoin

vaan sotaärjyinen Diomedes nousi ja lausui

Neljännellä kerralla puhujana on Athene, ja säettä on muunnettu hänen nimeensä sopivaksi (Ilias 8:30):

ὀψὲ δὲ δὴ μετεείπε !εά γλαυκῶπις 'Αθήνη.

Vihdoin virkkoi noin toki päilyväsilmä Athene:

Viidennellä kerralla, vaikka puhujana onkin Diomedes, hän ei esiinny uudelleen edeltävän puheensa jälkeen, ja säe on hieman erilainen. Se on samanlainen kuin Iliaan 2.runon säe 336 vastaavassa huutokohtauksessa

(»Heille jo virkkoi myös hepourho Gerenian Nestor:») lukuun ottamatta puhujan vaihdosta (Ilias 10:219):

τοῖσι δὲ καὶ μετεείπε βοὴν ἀγαθὸβ Διομήδης.

vaan sotaärjyinen Diomedes nousi ja lausui:

Kahdessa tapauksessa jakso sisältää ainoastaan kaksi säettä, ja niistä on jo ollut puhetta. Jäljellä olevissa kolmessa tapauksessa alku- ja loppusäkeiden välillä on vain yksi tai kaksi sisällöltään vaihtelevaa säettä. On kuitenkin huomattava, että välisäkeillä on vastineita muissa jaksoissa, sekä huutokohtauksissa että niissä, joissa vallitsee hiljaisuus. Tässä ovat kyseiset kolme säettä kokonaisuudessaan (Ilias 8:28–30; 9:29–31; 9:693–696):

῞Ως ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ
μῦθον ἀγασσαμένοι μαλα γὰρ κρατερῶς ἀγορεύσεν.
ὀψὲ δὲ δὺ μετεείπε θεὰ γλαυκῶπις 'Αθήνη.

῞Ως ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ
δὴν δ' ἄνεψ ἦσαν τετιηότεβ υἷες 'Αχαιῶν.
ὀψὲ δὲ δὴ μετεείπε βοὴν ἀγαθὸς Διομήδης.

῞Ως ἔψαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ
μῦθον ἀγασσαμένοι μάλα φὰρ κρατερῶς ἀγορεύσεν.
δὴν δ' ἄνεψ ἦσαν τετιηότες υἷες 'Αχαιῶν.
όχὲ δὲ δὴ μετεείπε βοὴν ἀγαθὸς Διομὴδης.

Suomennettuina:

Lausui noin, mut vait oli muut, ihan ääneti istui,
peljästyin, täynn' uhkaa näät väkevästi hän haastoi.
Vihdoin virkkoi noin toki päilyväsilmä Athene:

Noin hän virkki, ja vait oli kaikk', ihan ääneti kauan
mykkinä murheissaan siin' istui poiat akhaijein;
nous sotaärjyinen Diomedes virkkaen vihdoin:

Lausui noin; mut vait oli muut, ihan ääneti istui
hämmästyin, sanat sankarin nuo näet täynn' oli uhkaa.
Mykkinä murheissaan siin' istui poiat akhaijein;
nous sotaärjyinen Diomedes virkkaen vihdoin:

Näiden jaksojen tarkastelu osoittaa selvästi, että Homeroksella samoin kuin suomalaisilla ja eteläslaavilaisilla perinteisillä runonlaulajilla on edellä analysoiduissa jaksoissa ollut mielessään enemmän tai vähemmän kiinteitä sepiteyksikköjä, joiden jotkut säkeet ovat varsin vakaita mutta muut kyllin joustavia sopeutuakseen siihen tekstiyhteyteen, missä kertoja toi ne julki.

Kuten edellä olen huomauttanut, Kalevala on ainutlaatuinen, vaikka sen laatimiseen käytetyt runot eivät olleetkaan. Nämä olivat todellakin eteläslaavilaisen ja Homeroksen runojen epiikan kaltaisia siinä suhteessa, että niitä ympäröivät monet toisinnot, lukuisat muut runot tai laulut. Ne eivät olleet irrallisia, kuten on itse Kalevala, yksinäinen monumentti vailla toisintoja.

Kuitenkin, tuon kaiken sanottuani, Kalevalan runot ovat varsin todennäköisesti likempänä perinnettä kuin monet toimitetut ja julkaistut suullisen eeppisen perinteen tekstit. Jo itse toimitustyö, paitsi silloin kun se rajoittuu sellaisten seikkojen kuin oikeinkirjoituksen tai kieliopillisten virheiden korjailuun, todistaa kahden erillisen runous-

opin olemassaolon. Kun yksi hienoimmista suullisen eeppisen perinteen kerääjistä toimitti viime vuosisadan lopulla huolellisesti muistiin merkitsemänsä tekstit julkaistavaksi, hän muutti niitä. Hän tasoitteli runomitan normaalivaihtelut ja useissa tapauksissa poisti säännönmukaiset kerrot, jotka ovat niin olennainen osa suullisen perinteen tyyliä, mutta jotka riitelivät hänen, Marjanovićin, kirjallista vaistoa vastaan siitä huolimatta, että hän oli hyvin perehtynyt suullisen eeppisen perinteen tyyliin. Voimme nähdä hänen toimittamistaan käsikirjoituksista, joita säilytetään Parry-kokoelmassa Harvardissa, aivan täsmälleen, mistä hän ei pitänyt. Väliin hän hylkäsi kokonaisia jaksoja tai kirjoitti uusia tekstiin liitettäviksi. Toimittajalla ja runonlaulajalla oli erilaiset käsitykset siitä, mistä muodostui hyväksyttävää runoutta. En ole tavannut parempaa todistetta kahden eri runousopin olemassaolosta, yhden suullisen perinteen runoilijoita ja toisen kirjoitetun kirjallisuuden runoutta varten.

Juonikaavojen vertailu

Kalevalassa on kaksi pääkertomusta. Toisessa on kyse morsiamen hankinnasta, toisessa taas sammon ryöstöstä. Kerrontamallit ovat läheistä sukua toisilleen. Troijan tarussa käsitellään morsiamen takaisin ryöstämistä, vaikka tämä on tietenkin vain eräs Homeroksen runojen taustatekijä keskeistapahtumien liittyessä Iliaassa Akhilleukseen ja Odysseiassa Odysseukseen. Odysseia on kotiinpaluun kuvaus, johon yhdistyy 1) kertomus päähenkilön matkasta, jolle hän lähtee löytääkseen isänsä, ja 2) sarja tapahtumia harharetkikertomuksesta. Eteläslaavien perinteessä on runsaasti kotiinpaluuaihelmia samoin kuin lukuisia kertomuksia, joissa päähenkilö lähtee liikkeelle löytääkseen kateissa olevan isänsä ja/tai setänsä. Eteläslaavien epiikassa ei ainakaan minun muistaakseni kuvata harharetkiä.

Comparetti on yksityiskohtaisesti analysoinut ja kuvaillut Kalevalan rakennetta. Seuraavassa tarkastelen joitakin tuon runoelman kerrontamalleja nähdäkseni, ovatko ne yhteneväisiä tuntemieni Homeroksen runojen ja eteläslaavilaisen epiikan kanssa. Käsittelen aluksi naimakauppoihin liittyviä episodeja. Huolimatta kyseisten perinteiden eroista, ja vaikka kerrontamallit eivät ehkä olekaan samoja, saattaisi kuitenkin olettaa, että kertautuvissa perinteen mukaisissa juonisekvensseissä esiintyisi jonkinlaista mallinmuodostusta, jos kohta toisistaan poikkeavaakin. Käsittelen tässä Lönnrotin eeppistä runoelmaa aivan kuin se olisi perinteistä suullista epiikkaa.

Väinämöiselle tarjotaan kahdesti morsianta. Ensimmäisen kerran näin käy Joukahaisen luvatessa hänelle sisarensa houkutellakseen mahtilaulajan perumaan loitsunsa, jotka ovat upottaneet nuoren lappalaisen leukaansa myöten suohon; toisen kerran taas Pohjolan emäntä lupaa tyttärensä tälle vaimoksi, jos tämä takoo hänelle sammon. Joukahaisen sisar ei halunnut naimisiin vanhan miehen kanssa. Kun Väinämöinen kohtasi tytön ja pyysi tätä puolisokseen, tyttö juoksi itkien kotiin. Äiti vaati häntä pukemaan yl-

leen korunsa kihlajaisia varten. Niihin koristautuneena tyttö hukuttautui. Väinämöinen yritti turhaan tavoittaa häntä kalastamalla, ja tässä surussa hänen haudassa lepäävä äitinsä yllyttää häntä tavoittelemaan avioliittoa yhden Pohjolan tyttären kanssa. Väinämöisen avioseikkailujen ensimmäisen episodin kerrontamallina on, että joku toinen tarjoaa hänelle vaimoksi tyttöä, mutta tämä kieltäytyy menemästä naimisiin hänen kanssaan. Näin ollen loppu on traaginen.

Toisessa episodissa Väinämöinen lopulta pääsee perille Pohjolaan. Joukahaisen ammuttua hevosen hänen altaan hänet pelastaa veden varasta kotka ja kantaa hänet Pohjolaan. Siellä Pohjolan emäntä neuvoo hänelle tien kotiin ja lupaa hänelle vaimoksi tyttärensä, jos Väinämöinen suostuu takomaan sammon. Meillä on tässä esimerkki aiotulle sulhaselle annetusta tehtävästä, jonka palkkioksi hän on saava morsiamen. Lisää tehtäviä antaa itse Pohjan neiti, jonka Väinämöinen kohtaa kotimatkalla. Väinämöinen selviytyy kahden »mahdottoman» tehtävän suorittamisesta, mutta yrittäessään kolmatta, veneen rakentamista tytön sanoin »kehrävarteni muruista, kalpimeni kappaleista» ja sen laskemista vesille »ilman polven polkematta, ilman kouran koskematta, käsivarren kääntämättä, olkapään ojentamatta» hän haavoittaa polvensa ja etsiskelee jotakuta, joka taitaisi verensulkusanat. Kun haava on parantunut, Väinämöinen lähtee kotiin. Veneestä ei puhuta enää halaistua sanaa! Mies on lähtenyt Pohjolaan saadakseen morsiamen ja morsian on hänelle luvattukin, mutta hän ei ole kyennyt suorittamaan neidon itsensä hänelle asettamia tehtäviä. Jälleen kerran juonena on pettyminen. Yhä on kuitenkin voimassa Pohjolan emännän lupaus antaa hänelle tyttärensä, jos hän takoo sammon. Tuntemani neidonryöstö-juonet eivät ainakaan tähän mennessä sovellu Väinämöisen naimaseikkailuihin, joskin sulhaselle asetettavan tehtävän tai kokeen aihelma on varsin tuttu.

Seuraavaksi suuntaamme huomiomme seppo Ilmariseen kertomuskaavamme sankarina. Väinämöinen »suostuttelee» Ilmarisen takomaan sammon, jotta Pohjolan emännän vaatimus tulisi täytetyksi. Hän myös yllyttää seppo Ilmarista kosimaan Pohjolan tytärtä! Ilmarisen kosinta oli siis jossain määrin epätavallinen. Hänet oli painostettu menemään Pohjolaan ja hän on saanut aikaan Sammon, mutta hänelle luvattu tyttö epäröi ja Pohjolan emäntä lähettää hänet tyhjin toimin kotiin. Tähän mennessä aviolliset juonemme epäonnistuvat. Joko tyttö on haluton tai kosijat eivät suoriudu heille esitetyistä vaatimuksista.

Tässä vaiheessa Lönnrot katkaisee kertomuksen kulun selostaakseen Lemminkäisen naimahankkeita. Siirtymä Lemminkäiseen sujuu yhtä suorasukaisesti kuin niin Homeroksella kuin eteläslaavilaisilla laulajilla vastaavissa siirtymissä, nimittäin ilmoittamalla: »Aika on Ahtia sanoa, veitikkätä vieretellä». Palaamme Lemminkäiseen, mutta päätettäköön ensin Väinämöisen ja Ilmarisen »naimakaupparunojen» tarkastelu.

Väinämöinen lähtee 18. runossa liikkeelle uudella purrella, ei siis neidon värttinän muruista rakennetulla, kosiakseen Pohjolan ty-

tärtä. Tässä meillä on alku toiselle mahdolliselle Väinämöisen kosintarunolle. Kuitenkin kun Ilmarinen saa tämän tietoonsa, hänkin lähtee ratsain vaatimaan itselleen neitoa, jonka on jo voittanut omakseen takomalla sammon. Vaikka Pohjolan emäntä suosiikin Väinämöistä, 20. runossa on etualalla hänen tyttärensä, joka auttaa Ilmarista suoriutumaan Pohjolan emännän asettamista vaarallisista tehtävistä. Seuraavassa runossa lähetetään hääkutsut kaikille muille paitsi Lemminkäiselle. Juonikaava on tässä täysin perinteinen eteläslaavilaisen epiikan näkökulmasta tarkasteltuna, siinä on perin vähän jos lainkaan yllättävää. Tähän päättyvät Väinämöisen epäonniset naimahankkeet, ja Ilmarinen saa morsiamen.

Lönnrot keskeytti Ilmarisen kosiskelun kertoakseen Lemminkäisen kahdesta eri seikkailusta. Ensimmäisessä hän saa omakseen Kyllikin, »korkeasukuisen Saaren neidon». Hän ei saa tätä suoriutumalla ansiotöistä vaan yksinkertaisesti suoranaisella morsiamenryöstöllä:

Jo päivänä muutamana
iltana moniahana
neitoset kisaelevi,
kaunokaiset karkelevi
mannerpuolella saloa
kaunihilla kankahalla;
Kyllikki ylinnä muita,
Saaren kukka kuuluisinna.
Tuli veitikkä verevä,
ajoi lieto Lemminkäinen
orihillansa omalla,
valitulla varsallansa
keskelle kisaketoa,
kaunokaisten karkeloa;
reutoi Kyllikin rekehen,
koppoi neion korjahansa,
tuon asetti taljallensa,
liitti liistehyisillensä.
Laski ruoskalla hevoista,
nauskautti nauhasella
siitä läksi liukumahan.

Eteläslaavilaisessa epiikassa on tavallista, että sankari – tai joskus konna – tavataan ratsastamassa kohti *koloa* tanssivaa tyttöryhmää sankarittaren johtaessa tanssia. Mies nostaa hänet hevosensa selkään, köyttää tytön pitkällä olkahihnallaan kolmesti kiinni itseensä ja karauttaa kotiin. Juonen päätökseksi odottaisi takaa-ajoa tai ainakin tytön myöhempää vapauttamista.

Ahdin toinen seikkailu on matka Pohjolaan kosimaan Pohjolan tytärtä toiseksi vaimokseen. Sen tyypillisten ainesten joukossa ovat tehtävät, joista sulhasen oli suoriuduttava todistaakseen rohkeuttaan. Hän pyydystää ja kuljettaa Pohjolaan Hiiden hirven – huomattakoon, ettei hän surmaa tätä. Hän valjastaa Hiiden ruunan ja tuo senkin Pohjolaan surmaamatta sitä; sen jälkeen hänen käsketään ampua Tuonelan joutsen. Tällöin märkähattu karjapaimen ampuu häntä nuolellaan ja syöksee hänet Tuonelan virtaan, missä hän silpoutuu pieniksi kappaleiksi. Sulhaselle asetettavat tehtävät ovat varsin tuttuja lukuisissa eeppisissä yhteyksissä eteläslaaveilla, armenialaisilla ja muillakin kansoilla, eikä ole harvinaista sekään, että sulhanen kotimatkallaan kohtaa ylimääräisen hirviön. Toisaalta on epätavallista, ettei sankari suoriudu voitollisesti kaikista esteistä. Märkähattu karjapaimen odotteli Pohjolasta kotiin palaavaa Lemminkäistä. Kuitenkaan

Lemminkäinen ei ollut kotimatkalla, vaan tehtäväsarjan suorittaminen oli kesken. Hänen kosiskelunsa päättyy häpeällisesti ja kuolemaan, hänen äitinsä on näet virvoiteltava hänet henkiin ja vietävä kotiin. Onpa todella murheellinen kosintaruno!

Tässä siis ovat Kalevalan »naimakauppa-runot». Ne soveltuvat vaihtelevasti muiden alueiden perinteisiin kerrontamalleihin, osittain ne noudattelevat niitä, osittain taas eriävät niistä. Mutta ne riipaisevat sydäntä tavalla, jota on vaikea ylittää. Tämän aiheuttanee tiuhaan esiintyvä pettyneen sulhasen teema.

Vaikka eteläslaavien epiikassa ei esiinny harharetkien kuvauksia, muutamille Odysseuksen harhailujen käänteille löytyy kyllä suoranaisia vastineita, mutta nämä eivät liity seikkailujen sarjaan. Otaksuakseni lähimmäksi harharetkien sarjaa tulevat Kalevalassa Lemminkäisen seikkailut. Ajatellaanpa vain 26. runossa esiintyviä esteitä, jotka Lemminkäinen kohtaa matkallaan Pohjolaan, mennessään sinne kutsumattomana vieraana, samoin kuin varsinaisen Pohjolankin suojaesteitä. Ne ovat vaarallisia, kuolemaa tuottavia manalanvartijoita lähellä Pohjolaa. Ensimmäisellä matkallaan kosimaan Pohjan neitoa 12. runossa Lemminkäinen ei joutunut noiden esteiden kanssa tekemisiin.

Vielä suuremmassa määrin joidenkin Odysseuksen harharetkillään kokemien sattumusten kaltaisia ovat Lemminkäisen seikkailut 28. ja 29. runoissa, joissa hän suuntaa matkansa kaukaiselle saarelle paetakseen häntä takaa-ajavaa Pohjolan väkeä. Samoin kuin saarella, josta ryösti Kyllikin, Ahti täälläkin viettelee kaikki naiset, ja hänen on paettava näiden aviomiesten ja muiden sukulaisten kostoa. Olennainen piirre Lemminkäistä käsittelevissä kerrontamalleissa on, että hän tämän tästä joutuu pakenemaan intohimoisen luonteensa seuraamuksia. Aivan samoin kuin Odysseus haaksirikkouduttuaan päätyi faiakien maahan, Ahti haaksirikon jälkeen kuitenkin selviytyy taianomaiselle saarelle, jonka emäntä varustaa hänelle uuden veneen kotimatkaa varten. Tässä on tosiaankin tuttu kerrontamalli!

Edellä kuvattujen pääjuonikaavojen lisäksi sekä Kalevalassa että Odysseiassa on matkoja kuolleiden valtakuntaan, jos kohta erilaisia. Odysseiassa on itse asiassa kaksi eri kohtaa, joissa joku etsii ja saakin tietoja. Nämä kaksi ovat toistensa kerrannaisia. Ensimmäisessä Menelaos kuvailee, kuinka hän hankki tietoja Merenvanhukselta päästäkseen selville, millä tavoin pystyisi lähtemään Egyptistä ja jatkamaan kotimatkaansa. Näyttämönä ei ole kuolleiden valtakunta, vaan taianomainen Egyptin maa, jossa Menelaosta pidetään vankina. Toisessa episodissa Odysseus hankkii tietoja Teiresiakselta manalassa. Kalevalassa Väinämöinen etsii erityisiä taikasanoja, »lempiluottehia», useista eri paikoista. Niiden joukossa on tuonela, kuolleiden valtakunta, johon Väinämöinen miltei jää ansaan luotteita saamatta. Lopulta Väinämöisellä on onnea, kun hän tapaa Antero Vipusen, jonka pakottaa ilmaisemaan tarvitsemansa sanat. Martti Haavio on pannut merkille yhtäläisyydet tässä kohtauksessa ja Odysseuksen tiedonhaussa Teiresiakselta (Haavio 1952, 134).

Itse asiassa Väinämöisen tuonelanmatkassa on niukalti yhtäläisyyksiä Odysseuksen manalan vierailuun; se muistuttaa pikemminkin niitä kohtauksia, joissa Odysseus miehineen miltei saa surmansa, mutta onnistuu loppujen lopuksi pakenemaan, väliin yhdessä muiden kanssa. Tarkoitan laistrygoneja ja Polyfemosta, vieläpä Kirkeä ja Kalypsoa. Kannattaa kuitenkin panna merkille, että nämä kohtaukset tapahtuvat taianomaisessa maassa, joka voidaan hyvinkin tulkita vähintään kuoleman ellei kuolleiden valtakunnaksi.

Eteläslaavien perinteestä puuttuu varsinainen manala aivan kuten harharetketkin, mutta Balkanin slaavilaisten epiikassa esiintyy matkoja »toisiin maailmoihin». Niissä sankarit yrittävät joko tavoitella omakseen »toisen maailman» morsiamia, hevosia ja käyttöesineitä tai pelastaa ihmisiä, joita pidetään siellä vastoin tahtoaan. Tällainen maailma on tavallisesti vihollisen valtakunta, joka on tarkoitukseen aivan sopiva, koska todellisuudessa se on kuoleman valtakuntaa, johon päästäkseen on ohitettava sulkuaitoja ja väliin hirviömäisiä vartijoita. Sulkuesteiden luona tai vieraalla maalla sankarin on salattava henkilöllisyytensä; »Kuka sinä olet?» -kysymykset ja niihin annetut vastaukset esitetään aluksi petollisesti ja myöhemmin totuudenmukaisesti, tai sitten kokeita tekee ennen tunnistusta vihollismaassa oleva ystävä. Ne muistuttavat Väinämöiselle tuonelan portilla esitettyjä kysymyksiä.

Muuan todellinen ero suomalaisen perinteen ja toisaalta Balkanin slaavilaisten ja antiikin Kreikan perinteen välillä on šamanismin mahti Kalevalassa, sen laatimiseen käytetyissä runoissa ja niiden toisinnoissa. Joskin niissä esiintyy muutamia piirteitä, jotka näyttävät samoilta kuin noissa toisissa perinteissä esiintyvät, ne sangen luultavasti voidaan selittää toisin. Pikemminkin taikaan ja loitsuun kuin miekkojen ja keihäiden voimaan perustuva sankaruus luo Kalevalaan aivan erikoislaatuisen ilmapiirin, jónka sisälle on hyvin jännittävää yrittää päästä. Uskon, että on hyödyllistä ja välttämätöntä olla selvillä perinteiden keskinäisistä yhtäläisyyksistä tiedostaakseen, etteivät perinteet ole vedenpitäviä lokerostoja, ja taistellakseen ahdasta akateemista nurkkakuntaisuutta vastaan. Samalla on kuitenkin tärkeää myös tajuta kunkin perinteen erikoispiirteet ja hankkia mahdollisimman vankka ja eläytyvä ote niiden perinteiden yksityiskohtiin, joiden parissa työskentelee.

(Suomennos Saima-Liisa Laatunen)

Kirjallisuus

Alexiou, Margaret The Ritual Lament in Greek Tradition. Cambridge 1974.

Biebuyck, Daniel Hero and Chief. Epic Literature from the Banyanga Zaire Republic. Berkeley 1978.

Biebuyck, Daniel & Mateene, Kahombo C. The Mwindo Epic from the Banyanga (Congo Republic). Berkeley 1969.

Bogišić, V. Narodne pjesme iz starijih, najviše primorskih napisa. Beograd 1878.

Boratav, Pertev & Bazin, Louis Adventures merveilleuses sous terre et ailleurs de Er-Töshtük, le geant des steppes. Paris 1965.

Comparetti, Domenico Il Kalevala; o la poesia tradizionale dei Finni; studio storico-critico sulle origini dele grande epopee nazionali. Roma 1891.

– The Traditional Poetry of the Finns. Translated by Isabella M. Anderson, introduction by Andrew Lang. London 1898.

David-Neel, Alexandra & Lama Yongden The Superhuman life of Gesar of Ling. New York 1934.

Elezović, G. Jerna arnautska varianta o boju na Kosovu, Arhiv za arbanašku starinu, jezik i etnologiju 1. 1923.

Hautala, Jouko & Kuusi, Matti (toim.) Tutkijain perintö. Suomalaista kansanrunoustiedettä viideltä vuosisadalta. Tietolipas 14. Helsinki 1958.

Hörmann, Kosta Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini. Sarajevo 1888–89.

Homeros. Ilias. Suomentanut Otto Manninen. Kolmas painos. Helsinki 1948.

Karadžić, Vuk St. Srpske narodne pjesme. II. Beograd 1958.

Kuusi, Matti & Bosley, Keith & Branch, Michael (eds. and transl.) Finnish Folk Poetry. Epic. Helsinki 1977.

Lord, Albert B. The Battle of Kosovo in Albanian and Serbocroatian Oral Epic Songs. Studies on Kosova. New York 1984.

Magoun, Francis Peabody Jr. The Kalevala, or Poems of the Kalevala District. Cambridge, Mass. 1963.

Manas, Kirgizskij epos velikij pohod. Moskva 1946.

Marjanović, Luka Hrvatske narodne pjesme. Odio prvi, Junačke (muhamedovske) 3–4. Zagreb 1898–99.

Milojević, M. S. Pseme i običaji ukupnog naroda srpskog II. Svatovske. Beograd 1870.

Parry, Milman & Lord, Albert B. (ed.) Serbokroatian Heroic Songs II. Beograd & Cambridge 1953.

– The Ragged Border Warrior Wins the Horses I. Cambridge & Belgrad 1954.

– Serbo-Croatian Heroic Songs III. Cambridge 1974.

Pessić, Radmila Vuk Vrčević. Beograd 1967.

Radloff, W. & Theil, V. (hrsg.) Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme. St. Petersburg 1855.

Salminen, Väinö Suomalaisten muinaisrunojen historia. Helsinki 1934.

Stojković, Sr. J. Lazarica, ili boj na Kosovu, narodna epopeja u 25 pesama, iz narodnih pesama i njihovih odlomanka sastavio. 1927.

PÉTER DOMOKOS

Uralilaisten kansojen eeposhankkeet

Eepos on maailmankirjallisuuden edustavin laji. Sen huippu puolestaan on kansaneepos: laji, josta tiedetään, ettei sitä itse asiassa edes ole. Kansaneepoksen arvoa luo sen »raaka-aine», sen »alkuperäisen» ja »luotettavan» folkloren kokonaisuus, josta runoilija on järjestänyt ykseyden, toimittanut eepoksen. Kirjallisena lajina kansaneepokset merkitsevät erityisen paljon nimenomaan pienille kansoille (Veenker 1968). Melkein poikkeuksetta eepokset ovat enemmän kuin vain yksi kirjallisuuden laji, jopa enemmän kuin kirjallisuus yksistään. Jos niitä vertaa muihin kirjallisuuden ilmenemismuotoihin, niillä on ideologinen, poliittinen ja taiteellinen »lisäarvo». Tärkein on kuitenkin niiden kansallinen viesti. Ne kansat, joilla ei tätä lajia ole, ovat varmaankin henkisesti köyhempiä kuin ne kansat, joilla se on. Nykyinen entistä perusteellisempi tieto pienten kansojen historiasta ja kohtalosta tekee mahdolliseksi tarkastella niiden eepoksiakin eri näkökulmasta, irrallaan lajikysymyksistä. Näiden eeposten suhdetta »maailmankirjallisuuteen» ja sen eri tyyli- ja aatekausiin puolestaan on lähestyttävä eri lähtökohdasta kuin muita kirjallisuuden historiallisia lajeja. On esimerkiksi arvioitava uudelleen usein käytetty ja laajasti hyväksytty käsite »myöhästyminen» Itä-Euroopan kirjallisuuksien yhteydessä.

Myöhästyneet kirjallisuudet

Itä-Euroopan kansojen – niiden joukossa kaikki uralilaiset kansat – historiaa voidaan luonnehtia sanalla »myöhästynyt». Se käsittää toistuvat yritykset korvata menetetty aika, jota kuvaamaan ennen kaikkea neuvostotiedemiehet käyttävät termiä »nopeutettu kehitys». Tämä tahallinen nopeuttaminen on erityisen luonteenomaista 1900-luvun kulttuurille ja kirjallisuudelle. Siksi on erittäin mielenkiintoista todeta, että esimerkiksi kirjallisuusteorian näkökulmasta nopeuttamisprosessille on luonteenomaista selvä ja voimakas tarve kehittää *a posteriori* kauan sitten korkeakirjallisuudessa vanhentuneita vaiheita, jotka tässä tapauksessa puuttuvat.

Vaikka saattaa kuulostaa paradoksaaliselta, tämä suuntaus on kaikkea muuta kuin vanhoillinen tai taantumuksellinen. Vaistomainen tai tarkoituksellinen pyrkimys luoda eepoksia, jotka tiivistävät itseensä kaikki kansan »alkuperäiset» tiedolliset ja runolliset perinteet, on merkityksellinen, koska täten on mahdollisuus rakentaa kulttuurisia muistomerkkejä näille pienille yhteisöille juuri ennen kuin ne sulautuvat valtavaan kansainväliseen kirjallisuuteen.

Eepoksia on tutkittu kirjallisuudessa perin pohjin yleisestä ja erityisestä näkökulmasta. Uralilaisten kansojen piiristä suomalaisten ja eestiläisten kansanrunous ja erityisesti Kalevala ovat maailmankuuluja. Unkarissa tiedemiehet ja laaja yleisö kaipaavat vieläkin niin kutsuttua »naiivia» eeposta, sitäkin suuremmalla syyllä, kun Miklós Zrinyin barokkieepos, sen enempää Mihály Vörösmartyn romanttinen eepos kuin János Aranyin kansallishistoriallinen eeposkaan eivät voineet korvata »oikeata» todella »kansallista» eeposta. Kalevala ja Kalevipoeg sen sijaan ovat osoittautuneet voimakkaiksi kansallisen kasvatuksen välineiksi Suomessa ja Virossa. Hyvä todistus niiden merkityksestä on niistä kirjoitettujen tutkimusten suuri määrä ja se, että niiden alkuperää ja luonnetta koskeva keskustelu on nyt elävämpää kuin koskaan aikaisemmin.

On kiistämätön tosiasia, että näistä eepoksista tuli kadehdittuja ja jäljiteltyjä malleja ja ihanteita monille pienemmille kansalliskirjallisuuksille, joiden joukossa tietysti oli uralilaistenkin kansojen kirjallisuuksia.

Uralilaisen eepostutkimuksen hankaluudet

Pienempien uralilaisten kansojen eeposten ongelmaa on käsitelty etupäässä venäjäksi kirjoitetuissa esseissä. Ei ole yksinkertainen tehtävä edes kansanperinteen tutkijalle perehtyä kovin runsaaseen ja monimerkityksiseen venäjänkieliseen käsitteistöön. Menemättä yksityiskohtiin haluaisin mainita vain yhden seikan. Jotkut tutkijat käyttävät termiä *èpos* yleisnimityksenä eeppisille lajeille yleensä (pitäkäämme sitä yhtenä luokittelutulkinnan ääripäänä), toiset taas käyttävät käsitettä *poèma*, joka saa kattaa Majakovskin parisivuisen lyyrisen runon Leninistä siinä kuin mordvalaisen runoilija Radaevin kymmenen tuhatta riviä pitkän eepoksen. Voisi mainita joukon välimuotoja *poèman* ja *èpoksen* välillä – ne täyttäisivät hyvinkin pienen teoksen, jonka yksityiskohdat voisivat vuorostaan nostattaa myrskyn alan tutkijoiden joukossa, esimerkiksi kansanperinteen ja kirjallisuuden tutkijoiden kesken. Tämän hankaluuden syynä on yksinkertaisesti se, että on melkein mahdotonta löytää näille käsitteille sopivia vastineita millään muulla kielellä (vrt. eroa *skaz*in ja *skazanie*n välillä).

Lisäongelma on se, ettei yksikään alan tutkijoista ole yrittänyt kerätä, luokitella ja tulkita lajien käsitteistöä pienemmillä uralilaisilla kielialueilla. Tässä yhteydessä voi turvallisesti mainita vain yhden seikan, nimittäin että kansanrunouden terminologiassa selvän enemmistön muodostavat »alkuperäiset» sanat, kun taas kirjallisten lajien luokittelussa käytetään kansainvälisesti kreikkalais-latina-

laisia sanoja.

Koska pienten uralilaisten kansojen suullisen runouden keruutyö oli yleensä järjestäytymätöntä ja myöhästynyttä, monet lajit ehtivät peruuttamattomasti hävitä. Näin katosivat esimerkiksi alkuperäiset votjakkilaiset ja tšeremissiläiset eeppiset laulut ja autenttiset syrjääniläiset sankaritarut. Jotkut kerääjät väittivät erheellisesti, että näitä löytymättömiä lajeja ei ole koskaan ollutkaan kyseisten kansojen perinteessä. Osoittaakseni ne vaikeudet, joita tutkijan on kohdattava, haluan mainita vain esimerkkinä, että huolimatta pitkäaikaisesta tutkimuksestani ja kirjeenvaihdosta asiantuntijoiden kanssa en vieläkään tiedä mitään mordvalaisten yhä elävien ja rikkaiden historiallisten laulusikermien esittämisestä: lauletaanko niitä yksin vai kuorossa, säestääkö niitä soitinmusiikki vai ei, ovatko niiden sävelmät vanhoja vai uusia vai luetaanko niitä ilman melodiaa. Itse asiassa olen vakuuttunut siitä, että niitä lauletaan kuten suomalaisten, obinugrilaisten tai samojedien eeppisiä lauluja, vaikka tähän mennessä julkaistusta hyvin laajasta materiaalista löytyy vain vähän aineistoa tukemaan tätä väitettä.

Suurin osa uralilaisista kansoista tavallaan koki sen vaiheen, jossa olosuhteet olivat kypsät ihanteellisen eepoksen toteuttamiselle Lönnrotin tapaan: monilla niistä on ollut käden ulottuvilla rikas kansanrunous, monipuolisesti aineistoonsa perehtynyt *poeta doctus*, sekä suotuisa henkinen ja poliittinen ilmapiiri kansallistunteen heräämiselle. Toisaalta näiden »mahdollisten eeposten» määrässä, laadussa ja »raaka-aineen» järjestämisessä oli myös eroja. Ajan mittaan olosuhteet eeposten luomiseksi huononivat: näin kävi sellaisten lahjakkaiden mahdollisten eeposten tekijöiden kohdalla kuin votjakkilainen Gerd sekä tšeremissit Čavajn ja Olik Ipaj. Heidät kaikki leimattiin ensin kansallismielisiksi, ja sitten he hävisivät kolmekymmentäluvun puhdistuksissa. Olot saattoivat kääntyä myös suotuisammiksi, kuten mordvalaisen Radaevin (1960, 1972, 1973, 1980) tapaus osoittaa. Radaev saattoi toteuttaa suurenmoisen suunnitelmansa NKP:n 20. kokouksen jälkeisen suotuisan poliittisen ilmapiirin ansiosta.

Eepoksen mahdollisuus mordvalaisilla ja tšeremisseillä

Suurempien uralilaisten kansojen joukossa mordvalaisilla on mytologisilta ja historiallisilta näkökohdiltaan epäilemättä rikkain ja värikkäin kansanrunous, joka melkein itsestään tarjoutuu eepoksen raaka-aineeksi (Paasonen I–VIII; Ustno-poėtičeskoe tvorčestvo..., 1–14). Mordvalaiset tiesivät ja tietävät edelleenkin miten hyödyntää kadehdittava perintönsä. Kiinnostavin ja ristiriitaisin mordvalainen eepos on edellä mainitun V. K. Radaevin kirjoittama Sijažar (1960; 1973), jota käytetään kouluopetuksessa ja jolla siis on tietynlainen kansalliseepoksen asema. Eepos kuvaa mordvalaisten taisteluita päällikkönsä Sijažarin johdolla 1500-luvulla tataareja vastaan. Eepoksen virallista hyväksymistä on edistänyt se, että mordvalaiset olivat näissä taisteluissa venäläisten puolella.

Mordvalaiset folkloristit ovat kuitenkin suhtautuneet eepokseen torjuvasti, koska Sijažariin liittyvää perinnettä ei tunnetuissa kokoelmissa ole. Tekijä kuitenkin kertoo kuulleensa tarinat kotiseutunsa vanhuksilta. On syytä olettaa, että Sijažar-perinne on ollut niin paikallista, ettei se siksi ole osunut kerääjien käsiin. Eepoksen tyylissä on voimakkaasti mordvalaisten eeppistä runoutta luonnehtivia kansanomaisia piirteitä (Domokos 1980; 1983, 135–152).

Tiedämme paljon vähemmän tšeremissien vastaavasta perinnöstä, emmekä itse asiassa mitään heidän eeppisistä lauluistaan. Saatavissa olevat proosakertomukset näyttävät olevan myös katkelmallisia (Akcorin 1972). Näiden kertomusten tärkeimmät sankarit ovat Onar, Čotkar, Čumbulat, Aqpars ja Aqpater. Nykyään ei kenenkään mieleen tulisi kuitenkaan laulaa heidän uroteoistaan. Kaksi- ja kolmekymmentäluvun koulutetut ja tarmokkaat, kansallisen innostuksen valtaamat tutkijat ja runoilijat olivat valmiit toteuttamaan eepossuunnitelman. He tuottivatkin eepoksen, jonka nimi on Laulu Ritari Čotkarista. S. Čavajnin, O. Ipajn ja O. Šabdarin yhteinen työ jäi kuitenkin käsikirjoitukseksi, joka vuorostaan hävisi jälkiä jättämättä vuosien 1936 ja 1938 välillä, kun myös sen tekijät likvidoitiin porvarillis-kansallismielisinä (Vasin 1954, 20).

Permalaisten kansojen eeposhankkeet

Ajatus tehdä eepos votjakeille oli Kuzebai Gerdin lyhyen elämän pysyvä, mutta toteutumaton haaste. Hän oli huomattava hahmo votjakkien kulttuuri-ja kirjallisuushistoriassa (Domokos 1971–1972). Votjakkilaiseepoksen tarina on sitäkin kiinnostavampi, koska on olemassa autenttinen runoeepos, jonka kirjoitti 20-luvun alussa venäjäksi venäläinen M. Hudjakov, volgansuomalaisia tutkinut arkeologi ja etnografi. Hänen teoksensa, jonka säkeistä 90 % on epäilyksettä votjakkilaista kansanomaista alkuperää ja lisäksi hämmästyttävän korkeaa kirjallista tasoa, on vieläkin julkaisematta (Pozdeev 1981, Jašin 1983).

Syrjääniläisen kansanperinteen tutkijat yrittävät meidän päivinämme kaikin voimin kieltää aikaisemman yhteisen permiläisen kulttuurin jäljet syrjääniläisessä kansanperinteessä. He yrittävät todistaa sen sijaan, että syrjäänien kansanepiikka on luonteeltaan kansainvälistä. Ei ole kauan siitä, kun pohjoisten syrjäänien parista löydettiin paljon eeppisiä lauluja. He lainasivat aineellisen kulttuurinsa ja elämäntapansa nenetseiltä, jotka ovat poronhoitajia; he lainasivat ehkä myös heidän suullisen perinteensä, erityisesti mainitut eeppiset laulut (Vászolyi 1967, 1968). Erinomainen syrjääniläisen kansanrunouden tuntija A. K. Mikušev (1969, 1972, 1977, 1981) on tutkinut perusteellisesti ja useaan otteeseen tätä erikoista tekstiryhmää. Koska nämä syrjääniläisen kansanrunouden pohjoiset kehitelmät ovat luonteeltaan paikallisia ja muukalaista alkuperää, niistä ei ole tullut syrjäänikulttuurin olennaista osaa eivätkä ne siten ole voineet kiinnittää syrjääniläisten runoilijoiden ja kirjailijoiden huomiota.

Kuitenkin tiedetään, että on tehty yritys luoda syrjääniläiseepos. K. Žakov kirjoitti vuonna 1916 7000-säkeisen Bjarmia-eepoksen. Hän käytti silloin saatavissa olevaa kansanrunousmateriaalia ja historiallista tietoutta. Žakov ei kuitenkaan kyennyt julkaisemaan teostaan, vaikka hänen onnistui lähettää kopio käsikirjoituksestaan Gorkille (se on yhä Gorki-arkistossa). Toinen kappale käsikirjoitusta on löydettävissä Komin tasavallan kirjastosta. Gorkin sanotaan lukeneen käsikirjoituksen kiinnostuneena, mutta hänen mielipidettään siitä emme tunne. Syrjäänin kielen tutkijat suhtautuvat ennakkoluuloisesti Žakovin teoksiin ja erikoisesti hänen eepokseensa, sillä he välttelevät muinaisen Permin/Bjarmian käsittelyä kuin ruttoa. Senpä vuoksi tästä tärkeästä ja kiinnostavasta eepoksesta ei ole tähän mennessä julkaistu säettäkään. Eepos, kuten muutkin Žakovin teokset, on leimattu »taantumukselliseksi», »idealistiseksi» jne. Myös Bjarmia-eepos on kirjoitettu venäjäksi, ja se jatkaa siten sitä venäjänkielisten uralilaisten eeposten listaa, joka yhä odottaa julkaisemistaan. Asiaa koskevat tietoni sain sattumalta Syktyvkariin suuntautuneella virallisella matkalla kesällä 1983.

Toistuvat yritykset pyyhkiä pois kaikki alkuperäisen syrjääniperinteen jäljet historiasta ja mytologiasta onnistuivat, mutta permjakit, edellisen ryhmän lähisukulaiset, joista tuli ortodoksikristittyjä paljon myöhemmin, säilyttivät paljon muinoin yhteisestä kansanrunousperinteestä. Nimenomaan proosakertomukset ovat keskittyneet eepoksenomaisiksi sikermiksi tiettyjen sankareiden ympärille. Sekä arkaaisempi Kudim Ož eli karhuesi-isä että nuorempi Ritari Pera ovat eepoksen muotoisten kertomusten keskushahmoja (Möššeg 1926, Ožegova 1971). V. Lytkin, joka tunnetaan myös kirjailijanimellä Ilja Vas', huomattava tekijä syrjäänikulttuurin ja kirjallisuuden kuten myös neuvostoliittolaisen fennougristiikan piirissä, oli hyvin tietoinen näiden eeposten merkityksestä. Jos häntä ei olisi rangaistu porvarillisesta kansallismielisyydestä ja jos hän ei sen seurauksena olisi menettänyt kahtakymmentä vuotta aktiivisesta elämästään, hän olisi tehnyt suurenmoisen yhtenäisen eepoksen näiden kahden sankarin uroteoista. Sen sijaan hän kirjoitti lyhyemmän, mutta silti merkityksellisen teoksen Ritari Perasta nuorisolle (1967); siinä sankari on venäläisten uskollinen liittolainen. Monet Lytkinin menetetyn sukupolven jäsenet olisivat olleet päteviä tähän tehtävään. Eloonjääneiden ystävien ja aikalaisten sanotaan olleen tietoisia katkelmista ja suunnitelmista, jopa kokonaisista teosten osista, jotka kuvasivat syrjäänien sankariaikaa. Nämä löysivät tiensä tämän onnettoman sukupolven myöhemmin hävitettyihin ja hävinneisiin arkistoihin. Meidän päiviemme syrjääniläiset ja permjakkilaiset runoilijat ja kirjailijat eivät näytä olevan valmiita korjaamaan tätä vahinkoa. He ajattelevat ehkä, että laji on vanhanaikainen ja myös poliittisesti sopimaton (Istorija Komi literatury 1–2). J. Coates, huomattava englantilainen syrjäänien kielen ja kirjallisuuden erikoistuntija, on tehnyt erinomaista työtä kertomusperinteen löytämisessä ja arvioinnissa (Coates 1966).

Obinugrilaisten ja samojedien eeposainekset

Pienimmilläkin uralilaisilla kansoilla on kadehdittavan rikas eeppinen perinne. Jotkut tuhannen ja 3000 säkeen pituisista lauluista sellaisinaan (puhun vain tunnetuista ja rekisteröidyistä teksteistä) tai vielä suuremmalla syyllä jokin niistä muodostettu kokonaisuus kelpaisivat sinänsä eepoksiksi, kunhan vain asiaan perehtynyt runoilija tekisi korjauksia rakenteeseen ja tyyliin lisäämällä ja poistamalla osia tai tulkitsemalla ne uudelleen (Vértes 1978). Lönnrotin kaltaisen, yhtä kärsivällisen ja yhtä oppineen persoonallisuuden käsissä Kalevalan arvoisia eepoksia voisi syntyä myös vogulin, ostjakin, nenetsin ja selkupin kielillä. Näiden pienten kansojen elämässä älymystön kehittyminen tapahtui kuitenkin liian myöhään, ja silloinkin koulutettuja ihmisiä oli liian vähän, jotta he olisivat mitenkään voineet vaikuttaa kansoihinsa. Näiden kansojen murteellinen moninaisuus ja maantieteellinen hajanaisuus olivat myös melkein ylipääsemättömiä esteitä oman eepoksen luomiseksi. Lisäksi sellaisilla teoksilla oli vähän tai ei ollenkaan kysyntää.

Näiden kansojen runoilijat ja kirjailijat saivat tietää hyvin myöhään omien kansojensa kansanrunouden todellisesta arvosta ja silloinkin epäsuorasti, venäläisen kirjallisuuden välityksellä. Ei ole mikään ihme, ettei yksikään heistä ryhtynyt vaativaan eepoksen tekemiseen, erityisesti kun ei ollut mahdollista selvittää sellaisia peruskysymyksiä kuin: kenelle ja millä kielellä sellainen teos julkaistaisiin. Kuitenkin ostjakkirunoilija V. Vold'in kirjoitti pienen eepoksen äidinkielellään ostjakkikapinallisesta Tak Molupsista, jonka nimi on tuntematon viralliselle historialle. Koska yksikään kustantaja ei osoittanut minkäänlaista mielenkiintoa, tämä teos on niin ikään jäänyt julkaisematta tämän traagisesti kuolleen runoilijan kotimaassa.

Kuuluisa vogulirunoilija Juvan Šestalov pystyisi varmaan vieläkin luomaan suurenmoisen runollisen eepoksen, sillä hänellä on tähän tehtävään tarvittava tieto, koulutus ja kypsyys. Hänen yhä vähenevä vogulinkielinen runoutensa osoittaa kuitenkin, ettei edes hän enää usko vogulinkielisen kirjallisuuden tulevaisuuteen. Hän tietää, että harvat tulevat lukemaan ja vielä harvemmat ymmärtämään hänen vogulilaisia kirjoituksiaan.

Kuitenkin on olemassa jopa kaksi vogulilaista eeposta. Plotnikovin Maan ääri, joka julkaistiin vuonna 1933 ja Kličkovin Voittoisa Madur Vaza, joka on edellisen vapaa mukaelma. Se julkaistiin samana vuonna ja samassa niteessä Plotnikovin teoksen kanssa. Ne muodostavat oudon Kain ja Aabel -tyyppisen kaksoiseepoksen. Ja jotta kaikki olisi vieläkin merkillisempää, ne kumpikin kirjoitettiin venäjäksi. Gorkin sanotaan arvostaneen Plotnikovin teosta ja sen perusteella pitäneen vogulilaista kansanrunoutta korkeassa arvossa. Äskettäin ilmestyneessä neuvostokansojen eepoksia esittelevässä sarjassa on julkaistu osa Plotnikovin eeposta vogulilaiseepoksena (Skazanija stoletij 1981).

Tämä tapaus on kuitenkin ongelmallisempi kuin Hudjakovin votjakkilaiseepoksen tapaus – Hudjakovin työhän jäi julkaisematta kerta kaikkiaan. Plotnikov vietti ensimmäi-

sen maailmansodan alkuvuodet vogulien parissa ja ihastui heidän runouteensa, elämäntapaansa ja ihmisystävällisyyteensä kuten monet muutkin, mm. hänen ankarin arvostelijansa Černecov. Plotnikov kuuli ja merkitsi muistiin monia lauluja ja saagoja ja teki myös perusteellista aiheeseensa liittyvää fennougristista kenttätyötä. Uutteran työn tuloksena syntyi uusi eepos, joka ei voinut saada kustantajan taholta myötämielistä suhtautumista; eeposta pidettiin hengeltään jonkin verran kansallismielisenä. Koska tekijä oli muutenkin »hävinnyt» kustantajan silmistä vuosiksi, Kličkovin tehtäväksi annettiin kirjoittaa eepos uudestaan aikakauden vaatimuksiin sopivammassa ideologisessa ja taiteellisessa hengessä. Sillä välin Plotnikov ilmestyi takaisin, niin että molemmat teokset, alkuperäinen vogulofiilinen ja uudelleenkirjoitettu venäläismielisesti sävytetty versio julkaistiin samassa niteessä.

Monet arvostelivat kustantajan menettelytapaa; myös vogulin kielen ja kansanrunouden erikoistuntijat ilmaisivat mielipiteensä. Kustantajaa edustavan Černecovin pääargumentti oli, että Plotnikov meni liian pitkälle käsitellessään vogulilaista kansanrunoutta, erityisesti kun hän lisäsi ostjakkilaisia ja samojedilaisia motiiveja alkuperäiseen aineistoon. Hän väitti, että sen vuoksi eepoksen autenttisuus on lievästi sanoen epäilyksenalainen. (Muistutettakoon tässä yhteydessä, että eestiläisten Kalevipoegissa on myös suomalaisia tekstejä.) Oletettavasti vain muutama kappale teosta joutui vogulilaisten oppineiden käsiin (heitä ei varmaankaan ollut liiemmälti siihen aikaan), koska vielä nytkään sitä ei juuri tunneta vogulin kielen ja kansanrunouden tutkijoiden parissa. Puutteistaan huolimatta teos on erittäin mielenkiintoinen. Paras todiste tästä on Gorkin arvostava mielipide, mikä ei voi olla sattumanvarainen, kun ottaa huomioon hänen herkkyytensä ja hyvän makunsa.

Nenetsien kirjallisuuden asema on selvästi paljon parempi ja lupaavampi kuin vogulilaisen tai ostjakkilaisen kirjallisuuden. Heillä on enemmän runoilijoita ja kirjailijoita sekä myös suurempi joukko lukeneistoa. Huolimatta näistä suhteellisen suotuisista oloista ei ole havaittavissa merkkejä nousevasta eepoksesta, joten pitkähköt *sudbabc-es* (tarinat jättiläisistä) ja *jarabc-es* (valituslaulut), jotka ovat useita tuhansia säkeitä pitkiä, odottavat vielä Lönnrotiaan (Kuprijanova 1960, 1965, 1969).

K. Donnerin (1913–1918) ja P. Hajdún (1975) mukaan asiantuntijan, ehkä runoilijan herkkä kosketus voisi herättää selkupien eepoksen sen näennäisestä kuolemasta, sitäkin suuremmalla syyllä, kun se on myös kansanrunoudellisilta puitteiltaan melkein »valmis». Selkupien kansanrunoudessa tunnetaan nimittäin ihmeellisiä tarinoita kahdesta sankarista nimeltä Itje ja Pūnegusse. Valitettavasti yksikään selkupilaisoppinut tai -runoilija ei ole vielä löytänyt tätä eepoksen pohjaksi sopivaa aihetta.

Kalevalan karjalaisuus

On vaikeaa ja epäkiitollista puhua karjalaisesta kansanrunoudesta ja kirjallisuudesta

suomalaisten asiantuntijoiden läsnäollessa, koska neuvostokarjalaisilla on erityinen suhtautumistapa Kalevalaan (Karhu 1974). Neuvostotutkimus ja samoin myös uusimmat neuvostojulkaisut ja -antologiat pitävät nykyään Kalevalaa karjalais-suomalaisena eepoksena, toisin sanoen yhtenä neuvostokansojen saavutuksista vedoten siihen tosiseikkaan, että Lönnrot keräsi suurimman osan eepoksensa aineistosta Karjalasta (Skazanija stoletij 1981). Tämä tulkinta on kuitenkin yksinkertaistava. Sotkeutumatta kiistaan, joka ei ole pelkästään tieteellinen vaan myös poliittinen eikä siksi aivan hyvän maun mukainen, minun sallittaneen vain mainita, että 1) aineisto ei ole sama asia kuin siitä tehty teos, 2) Kalevalasta tuli – *nolens volens* – suomalaisen kielellisen ja kirjallisen kulttuurin perusta Suomen nykyisten rajojen sisä- ja ulkopuolella, 3) karjalaisen kirjallisuuden kieli ei perustu mihinkään Karjalan murteeseen vaan yleissuomeen, joka muodostui paljon aikaisemmin kuin 1917 eikä suinkaan Karjalassa, 4) on totta, että Kalevala kuuluu myös Karjalan kansalle ja kirjallisuudelle, mutta vain osittain ja sitä paitsi pienemmältä osaltaan, 5) neuvostokarjalainen tulkinta Kalevalasta on vain yksi eikä varmaankaan paras mahdollisista tulkinnoista.

Karjalaiset runoilijat ja kirjailijat ovat tietoisia »perintönsä» vanhanaikaisuudesta ja hankaluudesta. Niinpä he haluavat saada sen sopimaan uusiin ihanteisiinsa ja poliittisen yhdenmukaistamisen periaatteeseen. J. Rugojev, kokenut ja tunnettu karjalainen runoilija, otti tehtäväkseen rakentaa eepoksen, joka rajoittuisi pelkästään Karjalan uudempaan historiaan nykyajan *genius loci* -hengessä. Vaikka hänen noin 300-sivuinen Karjalainen tarinansa (1975) muistuttaa monessa kohdin Kalevalaa, se on kuitenkin perusluonteeltaan poliittinen ja ajankohtaistettu. Mitä sen lajiin tulee, se on enemmänkin runomuotoinen romaani tai pitkähkö eeppinen runoelma kuin eepos.

Saamelainen eepos?

Saamelaiset, pieni uralilainen kansa, jolla on erikoinen asema, ovat kiinnostavia myös eeposongelman kannalta. Saamelaisilta on löytynyt vain muutamia jälkiä runomuotoisen epiikan perinteestä, vaikka heidän kansanrunoutensa on yhtä rikasta kuin minkä tahansa edellä mainitun kansan. Heillä on esimerkiksi rikas proosamuotoinen puolihistoriallinen ja mytologinen perinne. Saamelaisten maantieteellinen ja murteellinen hajaannus oli ja on yhä samanlainen este yhtenäiskulttuurin ja kirjallisuuden kehittymiselle kuin suunnilleen samankokoisten ostjakki-ja nenetsiväestöjen kohdalla. Koska saamelaisten sulautuminen naapureihin alkoi paljon varhemmin kuin yhdenkään edellä mainitun kansan ja on jatkunut vuosisatojen ajan, heillä on huomattava lukeneisto. Merkkejä »kansallisesta» ja »kielellisestä» heräämisestä oli havaittavissa jo ennen ensimmäistä maailmansotaa. Ei ole sattumaa, että näiden merkkien joukossa on eepoksia ja eeppisiä yritelmiä – sekä tietysti niiden aitouteen liittyviä ongelmia.

O. Donner merkitsi muistiin neljä pitkäh-

köä 600-säkeistä eeppistä laulua vanhalta Lapin nimismieheltä A. Fjellneriltä. Ne julkaistiin vuonna 1876, ja ne aiheuttivat sensaation. Asiantuntijat asettivat pian vakavasti kyseenalaiseksi näiden laulujen autenttisuuden. Nykyajan lappologit pitävät niitä Kalevalan vaikutuksesta syntyneinä pseudofolkloristisina taideteoksina. Siitä syystä ja myös keinotekoisen kielensä vuoksi ne eivät ole ansainneet paikkaa saamelaiskirjallisuuden antologioissa, eivät edes mainintaa Lapin kirjallisuutta koskevissa esseissä. Mielestäni tällainen suhtautumistapa on liioiteltu, koska nämä laulut, vaikka eivät olekaan kokonaan kansanrunoutta, on tehty saamelaisen kansanrunouden ja mytologian palasista ja lisäksi useista murteista kuten maailman muutkin alkuperäiset eepokset. Kaiken kaikkiaan niillä pitäisi olla huomattava asema saamelaisen kirjallisuuden historiassa. Siinä niillä olisi pitänyt olla ja voisi vieläkin olla Lönnrotin uraauurtavaa työtä muistuttava, yhdistävä kulttuuripoliittinen rooli.

Pienten itämerensuomalaisten kansojen mahdollisuudet

Ei yksikään pienistä balttilaisista kansoista (inkeriläiset, vepsäläiset, vatjalaiset ja liiviläiset) ole vielä saavuttanut sitä itsetietoisuuden ja kirjallisen toimeliaisuuden tasoa, jota eepoksen syntyminen edellyttää. Tunnettu ja kerätty kansanrunousaineisto antaa sen vaikutelman, että – inkeriläisiä lukuun ottamatta – näiden kansojen perinne ei ole riittävän rikas eikä myöskään luonteeltaan sopiva tällaiseen yritykseen. Eikä yhtään rohkeaa runoilijaa tai kirjailijaa ole vielä ilmaantunut, joka olisi kokeillut edes vaatimattoman eepoksen luomista. Inkeriläiset, jotka ovat tässä yhteydessä poikkeustapaus, tuottivat karjalaisten lailla kansanrunouden »raaka-ainetta» Lönnrotin Kalevalaan. Samalla tavalla Kalevalaa olisi voitu pitää inkeriläisenä eepoksena, jos olisimme omaksuneet neuvostokarjalaisten tutkijoiden lähestymistavan. Nykyisin, kun juurien ja 'prototekstien' esiinkaivamisesta on tullut muotia, inkeriläiset eeppiset laulut ovat saamassa uutta merkitystä ja jonkun *poeta doctuksen* avulla (jollainen on esimerkiksi karjalainen Rugojev) mahdollisuus koota moderni inkeriläinen Kalevala-versio ei ole periaatteessa poissuljettu. Jonkun Aristen tiedoilla ja aineistoilla ja syntyperäisen runoilijan myötävaikutuksella voitaisiin kokoelmista ehkä taikoa esiin myös vatjalainen eepos. Sama koskee myös liiviläistä kansanrunoutta; sen suhteen ideaalinen kansanrunoudentutkijan ja runoilijan yhdistelmä eepoksen mahdollisena kokoajaparina konkretisoituu O. Looritsin ja K. Stalten henkilöissä. Pari vuosikymmentä sitten vepsäläiseepoksellakin olisi ollut hyvät mahdollisuudet saada alkunsa (Voigt 1968).

Unet ja todellisuus

Nykypäivään tultaessa kaikki tämä on vain päiväunta. Näiden pienten kansojen aika on jo kulunut umpeen, ja koska ne ovat menettäneet mahdollisuutensa kehittää oppineisuutta ja kirjallisuutta ajoissa, ne ovat me-

nettämässä iäksi myös otollisen hetken luoda eepos.

Uralilaisista kansoista vain mordvalaisilla, tšeremisseillä, syrjääneillä ja votjakeilla on mielestäni elinvoimaa luoda kansallishenkisiä moderneja eepoksia. Näyttää siltä, että niille on todellista kysyntää ja että on olemassa lahjakkaita runoilijaryhmiä, jotka odottavat tilaisuuttaan – puhumattakaan tutkijoista, jotka haluaisivat kärsimättömästi päästä tarkastelemaan näitä tulevia taideteoksia.

(Suomennos Iris Mäkinen-Schwanck)

Kirjallisuus

Akcorin, V. A. Tošto marij oj-vlak – Tošty mary šajavlä. Joškar-Ola 1972.

Černecov, V. Vvedenije. In: V. Černecov, Vogul'skie skazki. Sbornik fol'klora naroda mansi (vogulov). Leningrad 1935.

Coates, J. G. Shomvukva. A Komi folk-tale. Folklore 77. Glasgow 1966.

Domokos, Péter Az udmurt eposzról. Néprajz és Nyelvtudomány XI–XVI. Szeged 1971–1972.

– Das mordvinische 'Sijažar' – ein drittes finnisch-ugrisches Epos? Finnisch-ugrische Mitteilungen 4. Hamburg 1980.

Donner, K. Lappalaisia lauluja. Helsinki 1876.

– A Samoyede Epic. Journal de la Société Finno-Ougrienne 30:26. Helsinki 1913–1918.

Hajdú, Péter Utószó: Tundraföldi öreg. Szamojéd mesék. Budapest 1975.

Istorija komi literatury. 1, 2. Syktyvkar 1979, 1980.

Jašin, D. A. Vzgljady učenyh na udmurtskij èpos. Voprosy svoeobrazija žanrov udmurtskoj literatury i fol'klora. Sbornik statej. Iževsk 1983.

Karhu, E. V kraju »Kalevaly». Kritičeskij očerk o sovremennoj literature Karelii. Moskva 1974.

Klyčkov, S. Madur vaza pobeditel'. Vol'naja obrabotka poèmy »Jangal-maa». Moskva & Leningrad 1933.

Kuprijanova, Z. N. Neneckij fol'klor. Leningrad 1960. – Èpičeskie pesni nencev. Moskva 1965.

– Sobiranie i izučenie fol'klora narodov Severa v sovetskuju èpohu. Ugro-samodijskaja gruppa. Jazyki i fol'klor narodov Krajnego Severa. Leningrad 1969.

Kuusinen, O. V. Predislovie. »Kalevala» – karelo-finskij èpos. Moskva 1949.

Mikušev, A. K. Komi èpičeskie pesni i ballady. Leningrad 1969.

– Istoričeskie kontakty permskih i ugorskih narodov po dannym fol'klora. Journal de la Société Finno-Ougrienne 77. Helsinki 1981.

Moreau, J.-L. & Hilanka, T. Symposium on folk traditions as a structural element of 20th century literature. Congressus Quintus Internationalis Fenno-Ugristarum. Turku 20.–27. VIII. 1980. Pars V. Turku 1981.

Möššeg, I. Prea. Iz narodnyh predanij. Kom mu. Syktyvkar 1926.

Ožegova, M. N. Komi-permjackie predanija o Kudym-Oše i Pere-bogatyre. Perm' 1971.

Paasonen, H. Mordwinische Volksdichtung I–VII. Helsinki 1938–1981.

Plotnikov, M. A. Jangal-maa. Vogul'skaja poèma so statej avtora o vogul'skom èpose. Moskva & Leningrad 1933.

Pozdejev, P. K. Èpičeskie pesni udmurtov. Cong-

ressus Quartus Internationalis Fenno-ugristarum. Pars IV. Budapest 1981.
Radajev, V. K. Sijažar. Saransk 1960. – Penza dy Sura. Saransk 1972.
– Sijažar. Saransk 1973.
– Suraj. Epičeskoj poèmat. Saransk 1980.
Rugojev, J. Karjalainen tarina. Runokertoelma. Petroskoi 1975.
Skazanija stoletij. Épos narodov SSSR. Moskva 1981.
Ustno-poètičeskoe tvorčestvo mordovskogo naroda 1–14. Saransk 1963–1981.
Vas', Ilja Pera bagatyr. Syktyvkar 1967.
Vasin, Kim Sled na zemle. Literaturno-kraevedčeskie očerki. Joškar-Ola 1972.
Vászolyi, Erik Északi zürjén epikus énenek. Ethnographia 78, 79. Budapest 1967, 1968.
Veenker, Wolfgang (hrsg.) Volksepen der uralischen und altaischen Völker. Ural-altaische Bibliothek 16. Wiesbaden 1968.
Vértes, Edith Südostjakische Epen und Heldenlieder. Neohelicon 1978.
Voigt, Vilmos A balti-finn népek költészete mint az európai folklór része. Ethnographia 78, 79. Budapest 1967, 1968.

RUDOLF SCHENDA

Mireille-eepos ja provencelainen kulttuuri-identiteetti

Elias Lönnrot käytti 150 vuotta sitten aivan tietoisesti karjalaisten perinteisiä eeppisiä lauluja osoittaakseen suomen kielen itsenäisyyden ja Suomen historian iäkkyyden ja huomionarvoisuuden. Hän perusti suomalaisuuden ja suomalaisten identiteetin kielellisten muistomerkkien varaan, jotka elivät edelleen suullisessa perinteessä »jonain pysyvänä muuttuvissa olosuhteissa» (Bausinger 1977, 210) ja todistivat omintakeisesta kansallisesta kulttuuriperinnöstä. Lönnrotin Kalevalan ensimmäinen laitos ilmestyi kolme vuotta myöhemmin kuin Erik Gustaf Geijerin Svenska Folkets Historie, ja se on epäilemättä nähtävä aikakauden lukuisten kansanlaulukokoelmien taustaa vasten. (Lönnrotin opiskeluaikaisista lukuharrastuksista ks. M. Haavio teoksessa Strömbäck 1971, 1–10.) Sitä voi pitää suomalaisena puheenvuorona muodikkaaseen kansanrunoutta koskevaan keskusteluun (Burke 1978, 3–23) tai vastauksena ruotsalaisille ja tanskalaisille kokoelmille (Dal 1956).

Samana vuonna kuin Kalevala ilmestyi tunnetusti myös Jakob Grimmin Deutsche Mythologie. Tämä teos pyrki omalla, tosin varsin vähän runollisella tavallaan rakentamaan pakanallis-germaanista identiteettiä, joka kuuluisi kaikille saksalaisille; se viittasi myös »naapurikansojen, pääasiassa slaavien, liettualaisten ja suomalaisten mytologiaan» (Grimm 1835, 9). Teoksen toisessa painoksessa vuodelta 1844 Grimm osoittaa arvostavansa Lönnrotin työtä suuresti ja vuonna 1845 hän piti Berliinin Tiedeakatemiassa esitelmän »Über das finnische Epos». Siinä hän sijoitti Lönnrotin työn eurooppalaisiin yhteyksiin ja sanoi Lönnrotilla olevan »kaikki edellytykset vaatia tulevilta sukupolvilta sitä, ettei jää unohduksiin». Hän sanoi myös, että suomalainen eepos voisi joka suhteessa valaista saksalaista muinaisaikaa (Grimm 1865, 75–113).

Tehtäväni ei kuitenkaan ole kuvata eurooppalaista kansanrunousliikettä tänä aikana, jota yhtäältä leimasivat Napoleonin jäl-

keisen restauraation aikakauden kansalliset kehityspiirteet eri maissa ja toisaalta maaliskuun 1848 vallankumousta edeltäneen ajan ja Ludvig Filipin heinäkuun monarkian liberaalit ja varhaisdemokraattiset pyrkimykset (vrt. Schenda 1984). Siirtykäämme vallankumousvuoden 1848 ja vuoden 1849 ensimmäisten demokraattisten parlamenttien ohitse uuteen elpymiskauteen toisessa maassa: Napoleon III:n »toiseen valtakuntaan» Ranskassa (vrt. Agulhon 1973; Plessis 1973). Lönnrotin ja Grimmin hämärästä mytologiamaailmasta matkustan aurinkoiseen Provenceen ja provencelaisuusliikkeen henkiseen ympäristöön ja erityisesti Frédéric Mistralin (1830–1914) maailmaan. Mistral sai vuonna 1904 Nobelin kirjallisuuspalkinnon provencelaisrunoistaan (Björkman 1980), ja hänellä oli myös Pohjolassa omat ihailijansa. (Mistralista ks. Peyre 1959, hänen elämäkerrastaan Clébert 1983, elämästä Provencessa Rollet 1972 ja Frédéric Mistral – au jour le jour 1967.) Haluaisin tällä matkalla esittää kysymykseen, onko Mistral ollut romaaninen Lönnrot, joka on auttanut omaa maataan saamaan oman kielen, kulttuurin ja kansallisen identiteetin. Käy ilmi, että vaikka »Provencen kansalliseepos» -idealla on paljon yhtäläisyyksiä »Kalevala»-idean kanssa, sillä toisaalta kuitenkin on omat historialliset lainalaisuutensa.

Provencelaisuusliike ja Félibrige-ryhmä

Vuonna 1854 nuorella provencelaisella älymystöllä Avignonin ympäristössä oli tapana kokoontua lähes joka sunnuntai keskustelemaan provencen kielestä ja lukemaan ystäville omia runoja. Muistelmissaan Frédéric Mistral kirjoittaa:

> Olimme ryhmä nuoria ihmisiä tältä seudulta; olimme hyvin läheisiä toisillemme, ymmärsimme toisiamme täydellisesti ja keräsimme kaikki voimamme yhteen provencelaisuuden elpymisen pyhän päämäärän hyväksi (pèr aguelo santo obro de reneissènço prouvençalo) (Mistral 1981, 426).

Ajan mittaan nämä nuoret runoilijat tapailivat mielellään lähellä Gadagnen kylää Font-Ségugnen maatilalla, joka kuului Giéran perheelle. Mistral mainitsee (ibid., 440) seuraavat toverinsa: (Joseph) Roumanille, (Paul) Giéra (käytti anagrammia Glaup), (Anselme) Mathieu, (Jean) Brunet, (Alphonse) Tavan, (Antoine-Blaise) Crousillat ja (Théodore) Aubanel. Tämän seuran kantavat voimat olivat epäilemättä lyseonopettaja Joseph Roumanille (1818–1891) ja häntä kaksitoista vuotta nuorempi oikeustieteen kandidaatti Frédéric Mistral, joka oli syntyisin varakkaan suurtalonpojan perheestä Maillanesta (Moreau 1931. Roumanillen ja Mistralin suhteesta ks. Mistral 1981, 230–234, ja ennen kaikkea kirjeenvaihtoa: Correspondance Mistral–Roumanille 1981). Font-Ségugnessa seitsemän (joidenkin tietojen mukaan vain viisi) nuorta miestä perusti sunnuntaina 21. toukokuuta 1854 yhdistyksen, jonka jäsenet kutsuivat itseään nimityksellä *félibre*. Sanalla on monta merkitystä: vapaa-ajattelija, kirjantekijä, kirjanoppinut. Liikkeen nimi oli Félibrige. Se otti tehtäväkseen osoittaa provensaalin olevan itsenäinen kieli, jolla oli

mahdollista tuottaa paitsi loppusointuja myös todella merkittävää runoutta. Osoituksena yhteisestä ajattelusta ja toiminnasta Félibrige-ryhmä julkaisi vuodesta 1855 lähtien vuosikirjaa Armana Prouvençau, joka vielä nykyään ilmestyy vuosittain Avignonissa. Vuoden 1860 Armana Prouvençau kertoo yksityiskohtaisesti julkisesta tunnustuksesta, jota ryhmän jäsenet saivat vuonna 1859 sekä Nîmesissä että Pariisissa (Anselme Mathieu, Crounico Felibrenco, 19–31).

Kolmeen seikkaan on kiinnitettävä huomiota tässä yhteydessä. Ensinnäkin, Félibrige ei ollut ainoa runoilijoiden seura silloisessa Provencessa. Mistral itse mainitsi kirjeenvaihdossaan Joseph Roumanillelle kolme koulukuntaa: Avignonin, Aixin ja Marseillen. Hän katsoo luonnollisesti omalla ryhmällä olevan eniten ansioita: sen runous oli mitä loistavinta ja rikkainta, pakotonta ja luontevaa, täynnä suloa ja arvokkuutta kuin antiikin muusa. Se oli toisin sanoen noutanut oppinsa Vergiliukselta ja Dantelta. Mireillen ensimmäisessä säkeistössä Mistral kutsuu itseään »suuren Homeroksen nöyräksi oppilaaksi», »Umble escoulan dón grand Oumèro». Myös Lamartine on kutsunut Mistralia »le jeune poète villageois, destiné à devenir, comme Burns, le laboureur écossais, l'Homère de Provence» (Mistral 1978, 473). Aixin runoilijat, kuten Crousillat, Gaut ja d'Astros olivat Mistralin mukaan oikealla, kukoistavalla tiellä. Marseillen runoilijat sen sijaan olivat triviaaleja ja täysin mauttomia, heidän kokouksistaan naisten täytyi punastellen lähteä pois. Näiden runoilijoiden ansiona saattoi korkeintaan pitää energisyyttä ja vapaata ilmaisutapaa (Correspondance Mistral–Roumanille 1981, 103).

Toiseksi on huomattava, ettei Félibrige ollut mikään ristiriidaton yhteisö. Ryhmällä oli paljon mielipide-eroja sekä omassa piirissään että Aixin ja Marseillen kollegojen kanssa. Erityisen vaikeata oli päästä yhteisymmärrykseen yhtenäisestä ortografiasta. Mistral puhuu »pamflettisodasta» ja »myrkyllisistä artikkeleista»; hän ei tahtonut päästä edes Roumanillen kanssa yksimielisyyteen kirjoitustavasta. (Mistral 1981, 238–242; Correspondance Mistral–Roumanille 1981, 52–55, 85–86, 97, 112–114, 122–124, 126–127, 129–130, 141–143, 161–162 jne.) Lisäksi Mistral ja Roumanille valitsivat varsin erilaiset aiheet runouteensa. Mistral harrasti realistisia yksityiskohtia suosivaa talonpoikaisaiheista runoutta (ibid., 102), Roumanille sitä vastoin vaali katolis-konservatiivista ja usein hurskasta runouden lajia.

Kolmanneksi kannattaa muistaa, ettei provencelainen runous suinkaan ollut kuollut sitten trubaduurien aikojen (Berry 1958). Provencea koskeva tutkimus oli vuosisadan alkupuoliskolla saanut voimakkaita sysäyksiä erityisesti François-Juste-Marie Raynouardin suuresta trubaduuri-antologiasta (Raynouard 1816–1826), ja Claude Charles Fauriel oli vuonna 1846 julkaissut provencelaisten runoilijoiden historiansa. Aikakauden Langue d'oc'in kirjailijoista ennen kaikkea kampaaja ja runoilija Jacques Bore, jota kutsuttiin nimellä Jasmin, herätti vastakaikua Pariisissa. Historioitsija Emanuel Le Roy Ladurie on vuonna 1983 tehnyt hänet uudelleen tun-

netuksi. Kaksi provencen kielen sanakirjaa oli saatavissa: Raynouardin sanakirja, joka kuului hänen antologiaansa, ja Simon-Jude Honnorat'n sanakirja, jonka Mistral osti Avignonissa vuonna 1853 (Correspondance Mistral–Roumanille 1981, 110 ja 112–113; ks. myös Honnorat 1846–1848).

Tämä kaikki vie johtopäätökseen, että myöhäiskeskiajalta lähtien provencelainen kieli- ja runoperinne oli jatkanut olemassaoloaan, vaikkakin heikkona, kielellisesti epäyhtenäisenä ja jossain määrin laiminlyötynä suhteessa ranskalaiseen kirjallisuuteen. Mistral tunsi kaiken tämän perinteen (Caluwé 1974; Dumas 1979) mutta katsoi, että provencen kieli oli alistettu hallitsevan ranskalaisen kirjallisuuden painon alle; se oli voitettujen kieli (»la langue des vaincus»). Mistral mainitsee kielikysymyksen heti Mireillen toisessa säkeistössä: »nosto lengo mespresado», halveksittu kielemme. Etelän runous ryömi ylpeän sisaren, pohjoisranskalaisen kirjallisuuden jaloissa (Correspondance Mistral–Roumanille 1981, 79, vrt. 44, 65–66). Niinpä Mistral työskenteli innolla Maillanessa kahden suuren suunnitelman parissa, joiden piti kohottaa Provencen runouden ja kielen arvoa: nämä olivat provencelainen eepos ja täydellinen provencen kielen sanasto. Mireille-eepos ilmestyi vuonna 1859 Avignonissa Roumanillen julkaisemana, sanakirja Lou trésor dóu Félibrige vasta vuosina 1881 ja 1886. Sanakirja julkaistiin uudelleen satavuotisjuhlajulkaisuna Pariisissa vuonna 1932; sen uusin painos on vuodelta 1979.

Mistralin päämääränä oli, kuten hän kirjoittaa muistelmissaan vuonna 1906, »tuoda esiin kansan energia, vilpittömyys, ilmaisun rikkaus, ja kuvata tämä kieli niin puhtaana kuin sitä puhutaan siellä, missä se vielä on ulkopuolisten vaikutusten ulottumattomissa». Mistral viittaa tällä romanialaisen runoilijan Basile Alecsandrin (1821–1890) samantapaisiin pyrkimyksiin. Alecsandri vietti pitkiä aikoja elämästään Pariisissa ja julkaisi vuonna 1874 Montpellier'ssä ylistyslaulun latinalaiselle rodulle. Hän halusi vaihtaa romanialaisen yläluokan turmeltuneen kielen vuoriston asukkaiden kieleen. Lönnrotissa Mistralilla olisi ollut parempi esikuva.

Mireille-eepos

Mireille-eepoksessa on kaksitoista laulua, joissa kussakin on kuudestakymmenestä yhdeksäänkymmeneen säkeistöä. Jokainen säkeistö (erillisiä lauluja lukuun ottamatta) koostuu seitsemästä säkeestä. Tällä on symbolista merkitystä. Teos syntyi vuosina 1852–1858, siis seitsemän vuoden aikana. Esitettäköön seuraavassa ensiksi yhteenveto sen sisällöstä, ennen kuin siirrytään analysoimaan eepoksen provencelaisia erityispiirteitä.

1. laulu: Mireille, Ramon-nimisen rikkaan talonpojan tytär, on 15-vuotias ja työskentelee vanhempiensa suurella tilalla (»mas»). Vanha korinpunoja Ambroise tulee poikansa Vincentin kanssa tälle tilalle ja yöpyy siellä. Ambroise laulaa vanhan meritaistelusta kertovan sankarilaulun. (Le Bailli de Suffren); Vincent kertoo tytölle eläimistä, pyhiinva-

elluksesta Saintes Maries'hin ja Nîmesin kilpajuoksuista. Mireille rakastuu nuoreen mieheen.

2. laulu: Kun silkkiäispuun lehtiä poimitaan silkkiäistoukkia varten, nuoret kohtaavat toisensa toisen kerran. Vincent kiipeää Mireillen luokse puuhun ja löytää sinitiaisen pesän poikasineen; hän työntää ne tytön puseroon. Silloin he putoavat puusta. Tämän seikkailun jälkeen Mireille tunnustaa Vincentille rakkautensa, ja poika tunnustaa samoin olevansa rakastunut tyttöön.

3. laulu: Silkkiäiskoteloita kerättäessä kylän tytöt kertovat unelmistaan. Yksi heistä haluaisi olla Provencen kuningatar. Taikataitoinen Taven varoittaa silloin kateudesta ja pahasta silmästä. Yksi tytöistä laulaa »Magali»-laulun, joka kertoo kahden rakastavaisen muodonmuutoksesta.

4. laulu: Huhtikuussa kolme kosijaa tavoittelee Mireillen kättä: rikas lampuri, joka kulkee alpeilla laumansa kanssa ja haluaa lahjoittaa Mireillelle veistetyn kulhon, hevostenkasvattaja Camarguesta, ja raaka härkien kesyttäjä. Mireille torjuu heidät kaikki.

5. laulu: Härkien kesyttäjä tapaa kotimatkallaan Vincentin, joka on ehtinyt tavata Mireillen useita kertoja. Kilpakosijat ottavat katkerasti yhteen kaksintaistelussa. Vincent voittaa Ourriaksen; tämä tulee vielä kerran takaisin ja työntää Vincentin rintaan kolmikärkensä. Petturi hukkuu kuitenkin kotimatkallaan Rhône-jokeen.

6. laulu: Ramonin rengit löytävät pahoin loukkaantuneen Vincentin ja tuovat hänet tilalle; hän väittää astuneensa omaan kirveeseensä. Pelastaakseen hänet Mireille tuo hänet Taven-noidan luolaan. Tällä matkalla tuonelaan he tapaavat haamuja, tonttuja, ukkosentekijän, sijattomia sieluja, noitia, hirviöitä, metsän halki kiitävän yliluonnollisen metsästäjäjoukon, seitsemän mustaa kissaa, kaksi lohikäärmettä, valkoisen kanan jne. Haltijattarien luolassa Vincent asettuu makaamaan porfyyripöydälle, ja Taven valelee parantavan nestesekoituksen hänen haavojensa päälle lausuen samalla kristillistä loitsua. Vincent lähtee luolasta Mireillen kanssa parantuneena.

7. laulu: Vincent pyytää isäänsä, korinpunoja Ambroisea pyytämään puolestaan Mireillen kättä tämän isältä Ramonilta. Ambroise menee maatilalle sadonkorjuun aikaan ja esittää asiansa. Myös Mireille tunnustaa rakkautensa, mutta isä torjuu pyynnön vihaisesti. Ambroise puolustaa alhaista asemaansa: hän on taistellut Ranskan puolesta Napoleonin alaisena. Ramon solvaa Ambroisea halveksivin sanoin.

8. laulu: Mireille on epätoivoinen. Hän pukeutuu yöllä ja karkaa isänsä talosta rukoillakseen apua Saintes Maries'n pyhiinvaelluspaikassa. Hän ylittää Craun autiomaan ja viettää yön kalastajaperheen teltassa.

9. laulu: Mireillen vanhemmat ovat epätoivoisia. Ramon antaa kutsua kaikki työntekijät yhteen. Nämä kertovat kolmesta huonosta enteestä ja sanovat Mireillen paenneen Saintes Maries'hin. Äiti antaa valjastaa hevoset ja vanhemmat lähtevät tytön perään.

10. laulu: Mireille antaa kuljettaa itsensä Rhônen yli ja vaeltaa Camarguen läpi. Kuumuudessa hän saa auringonpistoksen ja laahustaa Saintes Maries'n pyhiinvaelluskirk-

koon, jossa hän lyyhistyy. Pyhimykset laskeutuvat hänen luokseen ja lohduttavat häntä.

11. laulu: Pyhät Mariat kertovat, miten he tulivat Jerusalemista Provenceen ja miten Pyhä Trophime (Arles), Pyhä Marthe (Tarascon), Pyhä Martial (Limoges), Pyhä Saturnin (Toulouse), Pyhä Eutrope (Orange), Pyhä Lazare (Marseille) ja Pyhä Maximien (Aix) toivat kristinuskon Provenceen. Mireillea nimitetään neitsyeksi ja marttyyriksi.

12. laulu: Isä ja äiti saapuvat kirkkoon ja kaupungin asukkaat kantavat sairaan pyhäinjäännösten luo. Myös Vincent tulee kappeliin ja suutelee Mireillea, joka puhuu vielä muutaman sanan hänen kanssaan. Vielä kerran Mireille näkee näyn pyhimyksistä, sitten hän saa viimeisen voitelun ja kuolee. Vincent heittäytyy hänen kuolleen ruumiinsa päälle; kirkossa soi hurskas laulu.

Mireillen tapahtumat sijoittuvat ympäristöön, joka on sekä agraarinen että kristillinen ja vahvasti perinteisiin sitoutunut. Kaikki uuden teollisen aikakauden tekniset edistysaskeleet on häivytetty pois. Myös uskonnollisella tasolla syntyy vaikutelma staattisesta ja suljetusta yhteisöstä. (Uskonnollisesta ulottuvuudesta ks. Jenatton 1959.) Eepos sisältää rakkauskertomuksen ja sosiaalisen konfliktin omalla tilallaan asuvan suurtalonpojan ja omistamattomaan luokkaan kuuluvan kiertelevän käsityöläisen välillä. Draama voidaan myös nähdä patriarkaalisen miesten maailman ja alistetun naisellisuuden yhteentörmäyksenä: Mireille on näiden valtasuhteiden onneton uhri. Ei oikeastaan ole ymmärrettävissä, miksi hänet ylipäänsä täytyy uhrata; tietenkin tässä yhteydessä voi viitata Romeon ja Julian tai Paulin ja Virginien (Bernardin de Saint-Pierre 1788) kirjalliseen perinteeseen (Jan 1959, 43–55). Tämä kaikki ei kuitenkaan vielä selvitä eepoksen ominaislaatua; mainitut vastapuolet säilyttäen sen tapahtumat voisi yhtä hyvin sijoittaa Bretagneen.

Mireille onkin todella enemmän kuin dramaattinen rakkauseepos. Se tarjoaa yksityiskohdissaan, jotka tässä yhteydessä ovat tärkeämpiä kuin teoksen yleinen rakenne, Provencen tietosanakirjan, yleisteoksen Provencesta, provencelaisen Raamatun.

Provencelainen identiteetti: Mistralin yhtenäisyyskieli

Ensiksi on tarkasteltava eepoksen kieltä: Mistral yrittää aivan tietoisesti ahtaa kirjallisuuspakettiinsa mahdollisimman paljon erilaisia provencen kielen sanoja. Lähtökohtana on hänen kotoinen Maillanen murteensa, hänen vanhempiensa ja heidän talonpoikaisympäristönsä kieli. Mutta tämän murteen suhteellista köyhyyttä hän paikkaa loistokkailla sanatutkimuksillaan, poiminnoilla trubaduurien runollisesta sanavarastosta, jota hän oli opiskellut perusteellisesti (Caluwé 1974), ja edelleen runoilijakollegojensa, erityisesti Félibrige-ryhmän sanavarastosta. On väitetty, että aikalaiset Arles'n seudulla ymmärsivät Mireillen sana sanalta; eepoksen sanaston he hallitsivat passiivisesti niiltäkin osin, mikä ei ollut heidän omaa aktiivisanastoaan. (C. Rostaing Mireille-laitoksensa esi-

puheessa, Mistral 1978, 23). Vaikuttaa siltä, että väite on voinut päteä enintään ajan provencelaisiin intellektuelleihin. Mistral käytti Mireillessa runollista kieltä, jollaista ei puhuttuna provencena koskaan ollut olemassa. Tämä kieli oli niin sanoaksemme yhteenveto kaikista provencelaisista kielikausista ja -kerroksista. Mistral korvaa arkipäivän kuivan kielikyrsän komealla sanojen juhla-aterialla. Hän ennakoi siten kulttuurista yhtenäisyyttä, provencelaista identiteettiä – Avignonista Montpellier'hen – jota ei 1800-luvulla ollut olemassa. Hän vaatii hierarkkista kaksikielisyyttä – ylempänä olisi provencen kieli, sitten vasta ranska – joka ei ollut toteutettavissa koko etelälle. Kaikkien Langue d'oc'in eri murteita puhuvien väestöryhmien yhtenäisestä poliittisesta tahdosta ei voida historiallisessa mielessä puhua. Ranskalaisen yhteiskunnan valtarakenne säilytti voimansa.

Aikalaisten joukossa oli myös tämän keinokielen arvostelijoita: esimerkiksi apotti Moyne, joka itsekin runoili murteella, teki vuonna 1856 pilaa Félibrige-ryhmästä ja heidän vuosikirjastaan. Vuosikirjan lukemiseen tarvittaisiin hänen mukaansa pian Félibre-sanakirjaa, jotta siitä voisi saada selvää. Ja vuonna 1864 satiirisessa aikakauslehdessä Le Grelot'ssa (Narrinkulkunen) uudet trubaduurit leimattiin hämääjiksi, jotka halusivat uskotella pariisilaisille, että Valencesta meren rantaan saakka puhuttiin provencen kieltä. Uusi runous oli Le Grelot'n (n:o 31, 3.7.1864) mukaan »taitavien ja lahjakkaiden kirjailijoiden ja taiteilijoiden harrastamaa harkittua ja nerokasta petkutusta». Mainittakoon, että Armana Prouvençaussa 1856 Mistral oli väittänyt provencen kielen kerran olleen koko Euroopan (sic!) kieli. Keisarit ja kuninkaat olivat puhuneet sitä samoin kuin tavallinen kansa. Hänelle tulee kuitenkin esimerkkeinä mieleen vain Rikhard Leijonamieli, Fredrik II, Dante ja Petrarca. Mistral väittää »jumalien kielen» johdattaneen Euroopan pois barbariasta. Mistralin kieli on siis keinotekoinen kieli; sillä on kuitenkin kiistämättömän runollisen ilmaisukykynsä lisäksi ideologinen arvo: vaatimus Provencen yhtenäisyydestä.

Provencelainen identiteetti: Mistralin kansatieteellinen museo

Vielä enemmän kuin kielellistä tietä Mistral yrittää Mireille-teoksessaan piirtää Provencesta yleiskuvaa runsaan asia-aineiston avulla, ei pelkästään oman aikansa Provencesta vaan myös Provencen historiasta. Mistral kuvaa etelän tärkeimpiä seutuja: Camargueta, Crauta, Pikku-Alppeja, Lubéronia, Mônt Ventouxia, alppeja Gapiin asti (Hautes Alpes) ja luonnollisesti Rhône-virtaa, Durance-jokea ja Välimerta. Hän kuvaa myös kaupunkeja: Arles'ia, Nîmesia, Avignonia, Aixia ja Marseillea. Hän kertoo roomalaisista muinaisesineistä samoin kuin maan käännyttämisestä kristinuskoon. Hän haaveilee riippumattomasta Provencen kuningaskunnasta (Mistral 1978, 128) ja siitä, kuinka Provencen laivasto voittaa jopa englantilaiset (ks. Colotte 1955). Ja toistuvasti hän haaveilee vanhoista ja uusista trubaduureista (esim. laulu III, 130–132 ja VI, 224–226). Mistral

kuvaa mitä erilaisimpia ammatteja ja työtehtäviä: lampureita ja karjapaimenia, kalastajia ja lauttureita, kyntömiehiä ja niittäjiä, viljan sitojia ja kokoajia, silkkiäiskoteloiden korjuuta, heinän- ja viljankorjuuta, korinpunojan ja simpukankerääjän työtä. Muistelmissaan Mistral kuvaa myös isänsä tilaa: hänen isällään oli neljä paria vetojuhtia, erinomainen hevosmies, useita kyntäjiä, paimen, palvelijatar ja useita päivätyöntekijöitä sadonkorjuutöissä. Mistral (1981, 6–9, 54) kutsuu vanhempiaan sanalla »meinagie»: he kuuluivat maalaisaristokratiaan, eräänlaiseen siirtymäluokkaan talonpoikaiston ja porvariston välillä. Tässä ei ole mahdollista syventyä sosiaalihistoriaan, mutta menkäämme folklorea koskevien seikkojen kohdalla hiukan yksityiskohtiin.

Muistelmissaan Mistral mainitsee satunnaisesti kertojista, jotka välittivät hänelle Provencen suullista perinnettä, Isäänsä, joka oli lukenut ainoastaan kolme kirjaa, Uuden testamentin, Tuomas Kempiläisen Jeesuksen seuraamisesta ja Don Quijoten (ibid., 58), hän kuvaa vain evankeliumin ääneenlukijana. Hänen äitinsä sen sijaan, joka tuskin osasi lukea, oli hyvä kertoja ja eeppisten laulujen taitaja ja tietenkin kaikenlaisten lastenlorujen esittäjä. Myöhemmin Mistral esittelee vanhan Renaude-nimisen naisen, joka kertoi satuja ja tarinoita kehrääjien kokoontuessa lammasnavetassa. Hän kertoi lohikäärmeen tappajasta, siitä miten Jean Cherche-la-Peur oppi pelkäämään, paholaisen hevosesta kolminetoista ratsastajineen, noidutusta kissasta ja ihmeellisestä hengestä (ibid., 88–102).

Maillanessa Mistralilla oli myöhemmin Jean Roussiére -niminen kyntäjä, joka osasi hauskoja lauluja ja myös opetti hänelle melodian ns. muodonmuutosten lauluun (ibid., 576, 594–598). Tekstin »Métamorphoses de l'amour» -lauluun Mistral sai kansanlaulusta, joka alkoi seuraavasti: Margarido ma mio, Margarido mis amour. Magali-nimen (Margarete) hän kuuli eräänä päivänä paimentytöltä Saint-Remin läheisyydessä (ibid., 598–600; Paul Meyer kertoo vuonna 1863 Magalia lauletun Pariisin salongeissa, ks. Boutière 1978, 51 ja 274). Tämäntapaisten omakohtaisten kokemusten, esimerkiksi kyläteatterin seuraamisen (ibid., 192) lisäksi Mistraliin vaikutti kaikkien niiden provencelaiskirjailijoiden lukeminen, jotka olivat julkaisseet kansanomaista aineistoa (Cerquand 1883). Kaikki nämä tiedot Mistral on yrittänyt sijoittaa tavalla tai toisella Mireilleteokseen. Esimerkiksi kuudes laulu, jossa esiintyy pakollinen matka tuonelaan, on liioiteltu ja kokonaisuuteen niveltymätön (Downer 1901, 115–116) yleiskatsaus provencelaiseen kansanuskoon. Sitä ei ole tähän mennessä sanottavasti tutkittu eikä riittävästi selitetty (Maass 1896, 6–43).

Otettakoon toinen esimerkki: Mireillen 8. laulussa (La Crau) tyttö pakenee vanhempiensa kodista Saintes-Maries-de-la-Merin suuntaan. Yöllisen matkan kuvauksessa Mistral lisää pääkertomukseen muutamia kansatieteellisiä piirteitä: käyttöesineet tytön arkussa (neidonseppele, laventelikimppu, ukkosen karkottamiseen tarkoitettu kynttilä), arlesilaisnaisen puku, jonka Mireille pukee päälleen tälle pyhälle matkalle (hän panee päähänsä jopa otsarivan mutta unohtaa hun-

nun). Muita Mistralin lisäyksiä ovat: kansankirjanen kauniista Magelonesta, joka etsii rakastettuaan Provencen Peteria; lammaspaimenet, jotka varhaisina aamuhetkinä tuovat karitsat emälampaiden luo ja lypsävät emät; tarina Craun jättiläisistä, jotka halusivat kaataa Jumalan, mutta jotka Jumala mistraalin, salaman ja hirmumyrskyn avulla murskasi; legenda Pyhästä Gentiuksesta, joka valjasti suden vetämään auraa; lastenlaulu simpukanpyynnistä (»Cacalaus, cacalaus mourgueto . . .»).

Mistral kertoo myös tarinan Trou de la Cape -kraatterista, joka syntyi siten, että eräs talonpoika kohteli hevosiaan huonosti puinnissa ja antoi niiden työskennellä myös sunnuntaisin. Tuulispään voimasta puintitanner upposi maan sisään. Näin syntynyt kuoppa on nykyään täynnä vettä, ja pohjalta voidaan kuulla tiukujen ääntä, valitusta ja polkemista. Monimielinen on kuvaus siitä, miten kalastajan kodassa keitetään bouillabaisse-keittoa, sillä Mistral ei viittaa ainoastaan kansanomaiseen kalaruokaan vaan myös aikakauslehteen, jonka Roumanille ja Mistral ensimmäiseksi olivat saaneet kiinnostumaan uudesta provencelaisesta runoudesta. (Lou Bouillabaisso, Journau populari en vers provençaous ilmestyi vuosina 1841–1846 Marseillessa.) Tila ei salli jatkaa tähän tapaan jokaista laulua kansanperinteen kannalta kommentoiden. Erityisesti teema »Kristinusko ja kansanusko Mireille-eepoksessa» (laulut VI, IX–XII) vaatisi erillisen tutkimuksen. Tuntuu kuitenkin tärkeältä sanoa tässä kohdin vielä jotain Provencen poliittisesta identiteetistä Mistralin Mireillessa.

Provencelainen identiteetti: Mistralin (epä)poliittinen ajattelu

Kaikista tietosanakirjamaisista yksityiskohdista huolimatta Mistral jättää kuitenkin eräitä provencelaisen todellisuuden puolia huomioon ottamatta. Näitä ovat Pariisista johdettujen hallinnollisten alueiden, Vaclusen, Bouches-du-Rhônen ja Gardin poliittinen rakenne ja hallinto, kirkon valta ja erityisesti Avignonin papiston konservatiivinen keskittämispolitiikka, ja liikenteen, kaupan ja teollisuuden edistyminen Rhônen laaksossa. Mistral on siellä täällä Mireillessa kosketellut yhteiskunnallista problematiikkaa ja pyrkinyt ratkaisemaan sitä vanhoillisten moraaliopetusten tyyliin. Yhteiskunnallinen epäoikeudenmukaisuus ja epätasa-arvo, niin vanha Ambroise selittää Vincentilleen, on Jumalan määräämää ja yhtä luonnollista kuin käden sormien erilaisuus (Mistral 1978, 268). Niinpä Mireillen vanhemmat voivat haukkua alempisäätyistä nuorta miestä pahimmaksi roistoksi (»lou darrié di piafo»), mustalaiseksi (»un abóumiani») ja varkaaksi (»lou laire») (ibid., 332). Mutta periaatteessa Mistral ei osoita mitään kiinnostusta poliittisia tai yhteiskunnallisia kysymyksiä kohtaan, varhaisista tasavaltalaisuustaipumuksistaan hän oli luopunut vuoden 1848 vallankumouksen jälkeen. Provencen todellisuuden kuvaaminen, sellaisena kuin sen tunnemme Agricol Perdiguierin (Perdiguier 1980) omaelämäkerrasta tai joistakin vanhoista valokuvista (Clébert 1980; Banaudo 1979), ei ollut hänen tavoitteenaan. Niinpä myöskään Pierre Rollet'n yritys käyttää Mistralia Provencen

arkielämän historiallisena lähteenä ei voinut onnistua (Rollet 1972).

Ainoastaan Provencen ja Ranskan valtion suhde on monella tavalla askarruttanut Mistralia. Mireille-teoksen tytöt haaveilevat vanhasta Provencen kuningaskunnasta, jopa Les Bauxista pääkaupunkina (»Di Baus fariéu ma capitalo», Mistral 1978, 126). Ja linnan tornista saattoi nähdä koko iloisen Provencen (jälleen yhtenäisyysajatus) (ibid., 128) pohjoista Ventouxia, merellistä Château d'Ifiä ja läntistä Rhône-virtaa myöten. Toinen tyttö unelmoi vanhojen trubaduurien loistoajoista ja lemmentarinoita uhkuvasta hovielämästä (ibid., 130–132).

Mutta Mistral ei ollut missään mielessä separatisti. Hänen ajatuksenaan ei koskaan ollut Ranskasta irrotettu Provence, joka olisi vastannut katalonialaisen liikkeen vaatimuksia Madridista riippumattomasta valtiosta. Ranska on Mistralille pohjoinen sisar, ankarasti toimiva valloittaja (Correspondance Mistral–Roumanille 1981, 79) mutta siitä huolimatta verisukulainen. Samoin kuin Rhône-virta ja Durance-joki virtaavat mereen, Mireillessa sanotaan, samoin kaunis Provence historiansa kulussa nukkuu Ranskan poveen (Mistral 1978, 416) – ison sisaren lämpimään syleilyyn. Vaikuttaa siltä, että muut kuin Mistral itse ovat leimanneet hänet desentralisaation kannattajaksi. Leimaajia olivat eräät tarmokkaat isänmaanystävät ja jopa ulkomaalaiset, kuten saksalainen romanisti Eduard Koschwitz, joka ajoi Nobelin palkinnon antamista Mistralille mm. sillä perusteella, että Mistral oli Pariisi-keskeisyyden vastustaja (Björkman 1980, 430).

Toisaalta pariisilaiset saattoivat tukeutua Mistraliin ranskalaisena isänmaanystävänä. Hänellä on, kirjoitti Pierre Lasserre vuonna 1918, rikas ja syvällinen käsitys isänmaasta ja hän saattaisi olla ranskalaiselle sielulle henkisenä apuna tänä vaikeana aikana (Lasserre 1918, 11–15). Ja José Vincent lainaa samana vuonna Mistralin runoa Aux poètes catalans. Ranska on Mistralille vanhempi sisar; Ranska voimakkaana sisarena ja Provence kauniina sisarena tulevat yhdessä karkottamaan pois sodan synkän yön (Vincent 1918, 246–258).

Mistral itse suri myöhempinä vuosinaan pikemmin menetettyjä perinteitä kuin menetettyä Provencen erillisvaltion mahdollisuutta. Vuonna 1906 hän valittaa, että Provencen lapsille opetetaan ranskaa; muotiin oli tullut kaiken perinteisen kieltäminen. Hänen äitinsä, pyhä nainen (la sainte femme), oli ravinnut häntä perinteen hunajalla ja Jumalan rakkaudella (Mistral 1981, 23–87). »Nykypäivä» rajoitettuine ja raakoine järjestelmineen ei anna enää elinmahdollisuuksia lapsen mielikuvitukselle, sadunomaisen tarvetta vastaan »nykypäivä» asettaa alastoman ja karkean luonnontieteen (»la sciènci nuso e cruso») ja kuivattaa sydämen ja sielun (ibid., 84, 88). Selkeän näkemyksen ajan historiasta, jota leimaa saksalais-ranskalaisten suhteiden kärjistyminen (vrt. Schenda 1978), Mistral korvaa tässä kuten muuallakin kulttuuripessimistisellä idealismilla (ks. myös Lafont 1954).

Mireille kansan tietoisuudessa

Alphonse de Lamartine, joka alusta asti tuki Mistralin Mireillea julkisesti, kirjoitti vuonna 1859 Cours familier de littérature -sarjansa 40. tutkielmassa haluavansa, jos hänellä vain olisi keinot siihen, painattaa Mireillen kuuden miljoonan kappaleen kansankirjana ja jakaa sen ilmaiseksi kaikkiin ranskalaisiin koteihin. Mireille oli todellinen tunteen, runouden ja hyveen katekismus (»ce catéchisme de sentiment, de poésie et de vertu»), manna, joka ei ole tullut ylhäältä, vaan alhaalta, Mistralilta, Maillanen talonpojalta. Kansan pelastamisen täytyy tulla kansalta (»c'est le peuple qui doit sauver le peuple») (Mistral 1978, 478).

Tiedämme, että tästä Maillanen talonpojasta oli jo kauan sitten tullut avignonilainen intellektuelli ja porvari, jolla oli kansan kanssa vain hyvin vähän yhteistä. Mireille kansankirjana? Mistralin kuolemaan mennessä eepoksesta oli julkaistu seuraavat laitokset: [1]Avignon 1859, [2]Paris 1861, [3]Paris 1884, [4]Paris 1884, [5]Paris 1886 ja [6]Paris 1891. Koschwitzin toimittama 7. laitos ilmestyi Marburgissa 1900. Vasta 1920-luvulla tätä seuraa neljä uutta painosta. Charpentierin Pariisissa julkaisema toinen laitos oli vuoteen 1947 mennessä saavuttanut 80.000 kappaleen painosmäärän (Place 1969, 6–9). Kaiken kaikkiaan 100.000 Mireillen kappaletta saattoi olla liikkeellä vuoteen 1959 mennessä. Tämä tarkoittaa tuhatta kappaletta vuotta kohti, mikä ei vielä tee kirjasta suosittua.

Mikäli Mireille vielä tänään tunnetaan kansan keskuudessa, se johtuu Charles-François Gounodin oopperasta, joka esitettiin ensimmäisen kerran Pariisissa Théâtre Lyriquessa 19. maaliskuuta 1864 (Carré-Gounod 1907). Ooppera ei ole sen jälkeen menettänyt suosiotaan; se esitettiin vielä vuonna 1978 Carpentrasin musiikkifestivaaleilla (Kobbé 1982, 476) ja luonnollisesti samalla myös Ranskan televisiossa. Jos tänään kysyy Mireillesta Vauclusen pohjoisosissa pienen kylän asukkailta, siis todellisilta kansanihmisiltä, he muistavat oopperan esityksen Avignonissa tai Vaison-la-Romainessa. Ja he liittävät nämä muistikuvat sävelmiin ja ranskan kieleen, eivät provencen kieleen. Provencen kieli on näille kyläläisille eräänlainen kirjakieli, joka kuuluu etelämmäksi eikä ole identtinen heidän murteensa kanssa (Saint-Roman-de Malegarde/Vaucluse; Susanne Schendan kysely keväällä 1984). Koulussa ei sitä paitsi ole opittu mitään Mistralista.

Tässä näkyy mielestäni ratkaiseva ero Kalevala-eepoksen saamaan vastaanottoon verrattuna. Tosin sekä Kalevala että Mireille ovat syntyneet monivuotisesta älyllisestä toiminnasta ja molemmat ovat yksilöiden tuotteita, joita ryhmä samanmielisiä tuki. Mutta Mistral ei enää oikeustieteen kandidaatin arvon saavutettuaan harrastanut kenttätutkimuksia, kuten Elias Lönnrot usein teki lääkärintutkinnon suoritettuaan ja kuten Charles Joisten saattoi tehdä Provencen vuoristokylissä vielä sata vuotta Mistralin jälkeen. Mistral etsi tunnustusta mieluummin Pariisin salongeista kuin kansansa parista, eivätkä hänen taistelutoverinsa kyenneet laajentamaan Félibrige-liikettä tasavaltalaiseksi kansanliikkeeksi. Tämä ei johtunut ainoas-

taan heidän heikoista poliittisista kyvyistään, ei liioin kirkon konservatiivisesta vallasta, vaan ennen kaikkea suurista poliittisista muutoksista, jotka loivat Ranskaan aivan toisenlaisen tilanteen kuin mikä vallitsi Suomessa. Kolme veristä sotaa Saksaa vastaan, 1870–1871, 1914–1918 ja 1939–1945, pakottivat provencelaiset ehdottomaan solidaarisuuteen pohjoista »sisarta» kohtaan.

Provencelainen identiteetti on tähän päivään asti jäänyt sananmukaisesti provinsiaaliseksi identiteetiksi. Se on epäyhtenäinen kokonaisuus tämän tai tuon murteen pelastamiseksi ponnistelevien intellektuellien ja separatistien ideoita. Näiden ohella ovat olemassa menneisyyteen suuntautuvat idealistit, jotka haluavat herättää henkiin vanhat perinteet, ja suuri määrä vaihtoehtoliikkeisiin kuuluvia nuoria ihmisiä, jotka asettuvat puolustamaan terveellisempää ympäristöä. Provencelaisen identiteetinetsinnän historiallinen prosessi ei siis missään tapauksessa ole päättynyt, ja epäilemättä siitä on ainakin osaksi kiittäminen Frédéric Mistralia.

(Suomennos Anne Gustafsson)

Kirjallisuus

Agulhon, Maurice 1848 ou l'apprentissage de la République, 1848-1852. Nouvelle Histoire de la France contemporaine 8. Paris 1973.

André, Maurius La Vie harmonieuse de Mistral. Paris 1928.

Arbaud, Damase Chants populaires de la Provence I–II. Aix-en-Provence 1862–64 (uusintapainos Nyons 1972).

Banaudo, José & Colletta, Gérard & Faraut, Michel Sillons ... Les cartes postales anciennes racontent les Alpes du Sud. Serre 1979.

Bausinger, Hermann Zur kulturalen Dimension von Identität. Zeitschrift für Volkskunde 73. Stuttgart 1977.

Berry, André Le Littératures du domaine d'oc. Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des Littératures, III: Littératures françaises, connexes et marginales. Paris 1958.

Björkman, Sven »Un poète dont l'oeuvre se distinque par un idéalisme artistique sain et florissant»: Frédéric Mistral, lauréat du prix Nobel en 1904. Studia Neophilologica 52. Uppsala 1980.

Boutière, Jean (ed.) Correspondance de Frédéric Mistral avec Paul Meyer et Gaston Paris. Paris 1978.

Burke, Peter Popular Culture in Early Modern Europe. London 1978.

Caluwé, Jaques de Le Moyen âge littéraire occitan dans l'oeuvre de Frédéric Mistral, utilisation éthique et esthétique. Paris 1974.

Carré, Michel & Gounod, Charles Mireille. Opéra en cinq actes tiré poème provençal de Frédéric Mistral. Nouvelle Edition. Paris 1907.

Cerquand, J.-F. Littérature populaire dans Avignon et le Comtat, 1600–1830. Mémoires de l'Académie de Vaucluse 2. Avignon 1883.

Clébert, Jean-Paul La Provence de Mistral, sur une collection de documents réunis par Michel Chirinian. Aix-en-Provence 1980.

– Mistral ou l'Empire du Soleil. Première Epoque 1830–1860. Paris 1982.

Colotte, Pierre La Chanson folklorique dans l'oeuvre de Mistral. Mélanges Mistraliens. Paris 1955.

Correspondance Mistral–Roumanille (1847–1860). Arles 1981.

Dal, Erik Nordisk folkeviseforskning siden 1800. Copenhagen 1956.

Delarue, Paul Le Conte de l'Enfant à la queue du loup (d'un récit de Mistral à un conte de l'Inde ancienne). Arts et Traditions Populaires 1. Paris 1953.

Dumas, René Pastourelle et folklore, à propos du Chant IV de Mireio. Mélanges de langue et littérature françaises du moyenàge offerts à Pierre Jonin. Senefiance 7. Paris 1979.

Fauriel, Claude Charles Histoire de la poésie provençale, I–III. Paris & Leipzig 1846.

Frédéric Mistral – au jour le jour. Publications des Annales de la Faculté des Lettres, N.S. 54. Aix-en-Provence 1967.

Fontvieille, Jean Bibliographie du Centenaire de Mireille (1859–1959). Mireio. Mélanges pour le centenaire de Mireille. Publications de la Faculté de Lettres et Sciences humaines de l'Université de Montpellier 17. Paris 1960.

Gauthier, Joseph D. & Tussing, Ruth-Elaine (ed.) French XX Bibliography. Provençal Supplement No. 1. New York 1976.

Grimm, Jacob Deutsche Mythologie. Göttingen 1835.

– Deutsche Mythologie. 2. painos. Göttingen 1844 (uusintapainos Frankfurt/Main 1981).

– Über das finnische Epos. Grimm, J.: Kleinere Schriften II. Berlin. 1865.

Honnorat, Simon-Jude Dictionnaire provençal-français, ou Dictionnaire de langue d'oc ancienne et moderne, I–IV. Digne 1846–48.

Jan, Eduard von Neuprovenzalische Literaturgeschichte, 1850–1950. Heidelberg 1959.

Jenatton, Ernest Etude sur »Mirèio», poéme religieux et theólogique. Aix-en-Provence 1959.

Kobbé, Gustave Tout l'opéra. Edition établie et revisée par le comte de Harewood. Ed. Martine Kahane. Paris 1982.

Lafont, Robert Mistral ou l'illusion. Paris 1954.

Lasserre, Pierre Frédéric Mistral. Poète, moraliste, citoyen. Paris 1918.

Le Roy Ladurie, Emmanuel La Sorcière de Jasmin avec la reproduction en fac-similé de l'édition originale bilingue (1842) de la Françouneto de Jasmin. Paris 1983.

Maass, Albert Allerlei provenzalischer Volksglaube nach F. Mistral's »Mirèio» zusammengestellt. Berlin 1896.

Mistral, Frédéric Mireille. Edition bilinque. Chronologie, introduction et archives de l'oeuvre par Ch. Rostaing. Paris 1978.

– Moun espelido. Memtori e raconte. / Mes origines. Mémoires et récits. Ed. Pierre Rollet. Arles 1981.

Moreau, M. F. Mistral étudiant et la Faculté de Droit d'Aix au milieu du XIXe siècle. Annales de la Faculté de Droit d'Aix 20. Aix-en-Provence 1931.

L'abbé Moyne On naît poète, on devient félibre. Mémorial de Vaucluse, 27 janvier 1856.

Perdiquier, Agricol Mémoires d'un compagnon. Introduction d'Alain Faure. Paris 1980.

Peyre, Sully-André Frédéric Mistral. Poètes d'aujour-d'hui 68. Paris 1974.

Place, Georges Frédéric Mistral. Paris 1969.

Plessis, Alain De la féte imérial au mur des fédérés (1852–1871). Nouvelle histoire de la France contemporaine 9. Paris 1973.

*Raynouard, Fran*çois Juste Marie Choix de poésies originales des troubadours, I–VI. Paris 1816–26.

– Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours, I–IV. Paris 1836–44.

Rohlfs, Gerhard La Chanson de Magali et la littérature populaire. Revue de langue et littérature provençales 1. Avignon 1960.

Rollet, Pierre La Vie quotidienne en Provence au temps de Mistral. Paris 1972.

Schenda, Rudolf Sozialproblematischer Erwartungsraum und Autorenlenkung. Der Rezeptionsprozess des ideologiekonformen 'populären' Romans (Eugène Sue: Les Mystères de Paris, 1842/43). Zeitschrift für Volkskunde

72. Stuttgart 1976.
– Der General Boulanger, Elsass-Lothringen und das politische Strassenlied in der Provence. Jahrbuch für Volksliedforschung 23. Berlin 1978.
– Volkserzählung und nationale Identität: Deutsche Sagen im Vormärz (1830–48). Fabula 25. Göttingen 1984.
Strömbäck, Dag (ed.) Leading Folklorists of the North. Oslo & Bergen & Troms 1971.
Vincent, José Frédéric Mistral. Sa vie, son influence, son action et son art. Paris 1918.

Afrikka

JAN KNAPPERT

Afrikan eepokset: suullista vai kirjallista?

Termiä »suullinen perinne» ei aina käytetä oikein, koska kaikki suullisen perinteen tutkijat eivät ole tietoisia kaikista suullisen perinteen lähteistä. Kaikki perinne ei ole säilynyt suullisena meidän päiviimme asti, ja tällaisessa tapauksessa alkuperäinen suullinen muoto on kadonnut saavuttamattomiin. Joissakin kulttuureissa samojen tekstien kirjallinen ja suullinen traditio elävät rinnakkain, ja tutkijat näyttävät jättävän huomiotta jommankumman niistä ymmärtämättä, että tämä rinnakkaiselo on sinänsä osa tätä kulttuuria. Edelleen, suullinen ja kirjallinen traditio eivät aina ole samoja eikä meillä ole perusteita olettaa, että esimerkiksi jonkin eeppisen runon hallussamme oleva kirjallinen teksti olisi uskollinen kopio siitä suullisena perinteenä eläneestä runosta, jonka arvelemme olleen olemassa ennen tuota tekstiä. Kuinka voimme todistaa, että jokainen kirjallinen teksti on vain muistiin kirjoitettua suullista perinnettä? Ja vaikka tietäisimmekin tekstiä edeltäneen suullisen tradition olemassaolosta, kuinka voimme olla varmoja siitä, ettei se ollut hyvinkin erilaista?

Suullisen perinteen luotettavuusongelma

Yksi ensimmäisistä näitä kysymyksiä sivunneista tutkijoista oli Theodor Nöldeke, joka kirjoitti teoksessaan Poesie der Alten Araber (1864, 6):

> Älkäämme luulko liikoja, mutta hallussamme olevat muinaisarabialaisen runouden katkelmat eroavat suuresti alkuperäisestä asustaan. Mitään kansankirjallisuutta ei voida pitää pitkähköä aikaa alkuperäisessä muodossaan ilman muistiinkirjoittajan apua. Aivan kuten suurin osa kirjallisuudesta asteittain sulautuu yhteen, samoin säilyneet palaset muuttuvat jatkuvasti, kunnes lopulta kirjoitus kahlitsee haihtuvat äänet.

Erityisesti sen jälkeen, kun historioitsijat ovat alkaneet kiinnostua suullisesta perinteestä (esimerkiksi trooppisessa Afrikassa, missä muita lähteitä ei ole), nuo perinteet on pyhitetty, ikään kuin ne eivät olisi koskaan muuttuneet eivätkä koskaan muuttuisikaan. Professori Innes on kuitenkin kertonut minulle, että monin paikoin Länsi-Afrikassa rikas mies voi rahalla laadituttaa itselleen su-

kutaulun, jota lauletaan julkisesti ja josta tulee hyväksyttyä historiaa. Kuten olen esittänyt teoksessani Anthology of Swahili Love Poetry (1972), suahelilaulajat ottavat vapaasti fraaseja, säkeitä, kielikuvia ja jopa kokonaisia säkeistöjä edeltäjiensä lauluista omien laulujensa koristukseksi ja tätä pidetään täysin normaalina toimenpiteenä. Uskallanpa väittää, että tämä kuuluu suullisen runouden olemukseen.

Samanlaisia jälkiä alunperin suullisena välittyneen runouden moninkertaisesta sepittämisestä on Francisco Marcos Marín (1971, 67, alaviite 19) löytänyt Andalusian arabialaisesta runoudesta. Myöhemmät runoilijat yksinkertaisesti sijoittivat säkeitä, joista he pitivät, koristeiksi omiin lauluihinsa, joiden sepittäjiksi he saattoivat ilmoittaa maineikkaammat edeltäjänsä. Tällaista käytäntöä tavataan Afrikasta edelleenkin: saadakseen teoksensa »myyväksi» (usein aivan kirjaimellisesti) tekijä antaa ymmärtää, että sen on tehnyt tunnettu klassinen kirjailija. Tarkoitan siis tällä, että meillä on hallussamme vain vanhojen runojen käsikirjoitukset ja painetut tekstit nykyisessä muodossaan. Kaikki muu on tulkintaa.

Alkuperäistekstien toimittajille, joiden tehtävänä on ajoittaa teksti, rekonstruoida se jäljellä olevista katkelmista ja tulkita se, on vaikea ongelma se, että lähteitä on vaikea ajoittaa ja että ne saattavat olla epäaitoja. J. H. Kramers mainitsi kerran tämän kirjoittajalle 800-luvun arabialaisista filologeista, jotka liittyivät aavikoiden beduiiniheimoihin toivoen löytävänsä 500-luvulta peräisin olevan muinaisrunouden helmiä. Heidän tarkoituksenaan oli todistaa tiettyjä seikkoja arabian kieliopista. Kuinka varmoja voimme olla siitä, ettei heidän tuomiaan runoja sepitetty siinä tarkoituksessa, että tietty kieliopillinen piirre saataisiin osoitetuksi?

H. Thorossian aloittaa teoksensa Histoire de la littérature arménienne suullista kirjallisuutta käsittelevällä luvulla (1951, 49), jossa hän kuvaa joitakin katkelmia »Goghtenin lauluiksi nimitetyistä eeppis-mytologisista runoista». Näitä esittivät lausuen tai laulaen trubaduurit, jotka säestivät itseään kitarantapaisella soittimella nimeltä *bambirn*. Thorossianin kuvaus koskee 300-luvun lopussa jKr. päättynyttä Armenian historian jaksoa. Hänen mainitsemansa eeppisen runouden katkelmat kirjoitti muistiin historioitsija Mouses Khorénatsi. Mutta myöhemmässä luvussa, jossa on puhe tämän historioitsijan kirjallisesta toiminnasta, ilmeneekin, etteivät hänen elinvuotensa ole ollenkaan varmasti tiedossa ja että hän on saattanut elää niinkin myöhään kuin 800-luvulla (Thorossian 1951, 86–87). Kuinka voisimme luottaa siihen, että hän löysi kyseiset laulut niiden alkuperäisessä muodossa?

Intian monien osien trooppiset olosuhteet ovat verrattavissa Saharan eteläpuolisen Afrikan ilmastoon mutta eivät Pohjois-Afrikan tai Lähi-idän ilmastoon. Kuivissa olosuhteissa papyrus, paperi ja pergamentti säilyvät verrattain hyvässä kunnossa pitkähkön aikaa, mutta trooppisilla alueilla tilanne on aivan toinen. Trooppisesta Afrikasta ei ole yhtään n. 1650-lukua vanhempaa käsikirjoitusta, kun taas Intiassa F. C. Wrightin mukaan säilymisraja on noin 500 vuotta. Kaikki ne

tekstit, joiden oletetaan olevan peräisin aikaisemmilta ajoilta, ovat kopioita.

Elävät ja kuolleet perinteet

On paikallaan tehdä ero elävien ja kuolleitten kielten välillä sekä elävien ja kuolleitten perinteiden välillä. Näistä on olemassa kaikki neljä mahdollista kombinaatiota. Beowulfin tapauksessa sekä kieli että perinne ovat kuolleet. Kaikki väitteet eepoksen esittämisestä ovat puhdasta spekulaatiota. Samoin on laita Rolandin laulun, ja vaikka sen kieltä kutsutaan samalla nimellä kuin nykykieltäkin, se on hyvin erilaista. Vanha ranska on kuollut, samoin Roland.

Hindukulttuurissa tilanne on toinen. Vaikka sanskrit on kuollut kieli, suuri määrä sanskritinkielistä runoutta on elossa, ja sitä esitetään edelleen. Voidaan siten puhua perinteen jatkumisesta.

Chaucerin lyriikan kohdalla meidän on julistettava kieli kuolleeksi; on epäiltävää, onko esitystraditiota sen yhteydessä koskaan ollutkaan. Tulsi Dasin »Rama-carit-manasin» tapauksessa sekä kieltä että esittämistä ylläpitää edelleen elävä perinne.

Hollannissa oli tämän vuosisadan alkuun asti kansanballadien esittämisperinnettä. Jotkut näistä balladeista ovat säilyneet painetussa asussa. Jotkut balladisävelmät ovat yhä tunnettuja, mutta itse perinne on täysin kuollut. Kieli kuitenkin elää . . .

Afrikasta löydämme kahdenlaista traditiota. Suahilin, hausan ja pularin kielessä pitkät runot on kirjoitettu arabialaisella kirjoituksella, ja niitä on saatavissa käsikirjoituksina. Samanaikaisesti on olemassa hyvin elävä lausunta- ja/tai lauluperinne: laulajat pystyvät vieläkin muistamaan käsikirjoituskopioista tai kuulemistaan esityksistä pitkiä, yli 3000-säkeisiä runoja. Ja vielä on tietenkin olemassa puhdas suullinen perinne ilman kirjallisen tradition olemassaoloa. Sellaista on Gordon Innes kuvannut Gambiasta (1976, 1 jss.).

Vasta tässä viimeksi mainitussa ryhmässä olemme turvallisella maaperällä etsiessämme rinnastuskohteita oman kulttuurimme esikirjalliselle vaiheelle. Tilanne on aivan sama kuin suahilinkielisessä eeppisessä runoudessa ja Helmut von Glasenappin mukaan myös Valmikin Rāmāyanan tapauksessa: ei ole yhtä eeposta, yhtä Sundiataa vaan ainakin kolme täydellistä versiota ja useita katkelmallisia tekstejä. Niin kauan kuin suullinen perinne on elävää, luomisprosessi jatkuu. Suullisen kirjallisuuden tuote on siten aina epätäydellinen, koska se on jatkuvassa uudestisyntymisen tilassa.

Tehdessään omasta sepityksestään toista kopiota sepittäjä-muistiinkirjoittaja muuttaa tekstiään; mikäli hän ei sitä tee, sen tekee hänen poikansa, joka perii taidon ja dokumentit. Myös esittäjä voi muuttaa tekstiä, mutta näin voi tapahtua vain joissakin kulttuureissa, ei kaikissa. Albert B. Lord (1964, 129) on kuvannut tällaista itsenäistä sepittämistä jugoslavialaisten guslarien osalta. Toisaalta John Smith (1977, 150) painottaa, että radžasthanilainen esittäjä toistaa eeppisen tekstinsä sananmukaisesti. Olen huomannut saman suahilikulttuurissa: kirjoitettua tekstiä

seurataan säe säkeeltä, vaikka laulaja ei ole sitä kenties koskaan nähnytkään. Isä Theuws on havainnut saman Katangassa: suullinen teksti (proosamyytit) esitettiin aina samoin sanoin (Theuws 1983, 44–51). Tämä ei kerro kuitenkaan mitään alkuperäisversiosta, alkutekstistä. Suahilin kielessä sepittäjä saattaa muuttaa tekstiään, jopa kirjoittaa uuden tekstin samannimisenä. Kuinka voimme olla varmoja siitä, että vanhin säilynyt käsikirjoitus on myös tekstin vanhin versio?

Meidän ei tule unohtaa, että ihmiselämä on liian lyhyt useamman kuin yhden kulttuuriperinteen läpikotaiseen tarkastelemiseen. Minullakaan ei ole aikaa oppia tarpeeksi radžasthania tai mandinkaa. Tästä syystä ihmisillä on taipumus tehdä yleistyksiä oman paikallisen tietouden perusteella. Se mitä Albert B. Lord kirjoitti jugoslavialaisesta epiikasta, on yleistetty sellaisiin kulttuuriperinteisiin, joihin se ei sovi. Jokainen traditio on ainutlaatuinen ja täysin omansa. Älkäämme myöskään unohtako, että suurin osa tiedoistamme on peräisin kirjallisista tai jopa painetuista lähteistä, myös nykyaikana. Näitä ovat keränneet eri puolilta maailmaa suullisen perinteen tutkijat, jotka pätevyydestään huolimatta eivät tehneet niitä kysymyksiä, joita minä olisin tehnyt, ja olen varma, että tämä on molemminpuolista. Minulle on sanottu, että minun olisi pitänyt kiinnittää enemmän huomiota laulajiin ja heidän taustaansa. Vastaukseni tähän on, että olen kirjallisuudentutkija enkä antropologi. Tärkein tavoitteeni on saada tekstistä virheetön muistiinpano. Toiseksi tärkeintä on saada tästä täydellinen käännös sekä täydellinen sanahakemisto. Kolmanneksi tärkeimmäksi olen arvioinut laulajien asemesta runoilijat, mikäli heidät tunnetaan. Neljänneksi tärkeintä on tutkia mittaa ja melodiaa.

Olen saanut kielteistä palautetta myös siitä, etten ole kiinnittänyt tarpeeksi huomiota suullisen ja kirjoitetun kirjallisuuden väliseen eroon. Vastaus tähän on, että suahilikulttuurissa, joka on ollut kirjallista monien vuosisatojen ajan, suullisen ja kirjallisen perinteen ero ei ole koskaan ollut niin jyrkkä kuin englanninkielisessä maailmassa, jossa toisaalta hienostunut ja intellektuaalinen kirjallisuuden traditio sekä toisaalta alempien luokkien populaari kansanperinne ovat vastakkain.

Yksityiskohtainen laulajien taustan kuvaus on työ, joka saa odottaa toista tutkijaa. Minun tehtäväni on säilyttää teksti, joka muuten olisi jäänyt saamatta talteen. Esimerkiksi Mw. Yahya Ali Omar kirjoitti Wawe-lauluja muistiin Kenian Pate-saarella vanhan, sittemmin kuolleen miehen sanelusta. Laulut saatiin viime hetkessä pelastetuksi joutumasta unohduksiin. Monet itse keräämistäni teksteistä on samoin tallennettu sanelusta, osaksi koska 20 vuotta sitten minulla ei ollut sellaista välineistöä tai teknistä taitoa, jonka esimerkiksi John Smith vie mukanaan Intiaan ja jonka avulla hän tuo takaisin kokonaisen filmin perinteen esitystilanteista. Toinen syy on ollut se, että asiantuntijat, jotka tunsivat tekstit, eivät useinkaan olleet itse laulajia vaan heimon tutkijoita ja opettajia ja liian vanhoja laulamaan. He tiesivät paljon enemmän kuin laulajat. He tunsivat vanhat tekstit, joista nuoremmat laulajat eivät olleet

kiinnostuneita mutta jotka minä olin kiinnostunut saamaan talteen. Lisäksi he tiesivät enemmän laulujen tulkitsemisesta.

Tätä filologista työtä ei pidä aliarvioida, sillä hyvin harvat suahilinkieliset runotekstit on julkaistu kunnollisesti toimitettuina. Tästä on ollut seurauksena, ettei runojen täsmällistä mitallista muotoa ole pidetty tärkeänä. Vain J. W. T. Allen, Lambert ja Ernst Dammann ovat olleet hyviä editoijia. Hichensin ja Whiteleyn julkaisemat laulut tulisi toimittaa uudelleen.

Afrikan eeposten tutkimuksesta

Vuonna 1949 pastori E. Boelaert julkaisi keskizairelaisen tekstin *Nsong'a Lianja*, jonka hän käänsi nimellä L'Epopée nationale des Nkundo. Myöhemmin tulee puhetta siitä, voidaanko sitä kutsua eepokseksi vai ei. Tässä lainaan joitakin kohtia E. Boelaertin kirjoittamasta johdannosta, joka on ainoa tietolähteemme tekstin esityksestä.

Lianja on päiväntasaajalla, Kongon altaan tienoilla asuvien nkundojen legendaarinen sankari. Nkundojen kieli on vanhantyyppistä bantukieltä ja heillä on yhteyksiä pygmeihin . . . Nkundot puhuvat mielellään Lianjasta ja hänen kaksoissisarestaan Nsongosta kaukaisimpina esivanhempinaan tai jopa ihmislajin aloittajina.

Lianja-eepos ei ole yhden ihmisen työtä vaan koko kansan, ajassa ja paikassa, missä kaikkien kertojien mielikuvitus on kutonut muutaman keskeismotiivin ympärille esihistoriallisen runouden. Ei ole olemassa vakiintunutta tekstiä tarkoin määriteltyine säkeineen. Silti on joitakin lauluja ja yksityiskohtia, jotka ovat sille tyypillisiä mutta jotka jokainen kertoja esittää omalla tavallaan hetken inspiraation mukaisesti. On lukuisia kuuluisia laulajia, jotka opettavat kertomusten laulamisen ja kertomisen taitoa pojalleen tai oppipojalle. Heidän joukostaan tunsin mm. Boembe de Bosilela-Boleken, jolta sain muistiin ensimmäisen versioni eepoksesta. Siitä on flaaminkielinen käännös vuodelta 1934.

Nkundoilla ei ole laulajien kastia, ei kieltoja naisille tai lapsille eikä mitään initiaatiota ennen kuin eeposta saa esittää. Yleensä eeposta lauletaan illalla nuotion ääressä; olematta edes joskus läsnä noissa vespereissä ei voi ymmärtää, mikä merkitys elävällä runoudella on näille ihmisille, joille se ei ole vielä folklorea.

Paikalle kutsuttu tarinankertoja saapuu tyylikkäästi, kasvot ja vartalo maalattuna epäsymmetrisin kuvioin, sulkahattu päässään ja keihäs kädessään. Häntä seuraa miesten ja naisten kuoro; se ryhmittyy istumaan hänen ympärilleen ja alkaa innokkaasti laulaa lauluja, jotka kuvaavat jokaista eepoksen esityksen uutta jaksoa. Koko klaani, koko kylä saapuu paikalle, sulloutuen sen mukaan kuin tila antaa myöten, kuunnellakseen ja seuratakseen legendaarisia kertomuksia kansallissankarin ihmeellisistä teoista.

Tällaisella myyttisellä kertomuksella saattaa olla historiallinen pohja, jokin muisto esi-isien tunkeutumisesta Afrikan päiväntasaajan viidakoihin. Kuuluisan *sau*-hedelmiä kantavan puun sanotaan yhä seisovan paikallaan Bompomassa, Injolon maassa. Jokaista lintua, jonka omistaja lähettää puuta puolustamaan, tervehditään sen omalla laululla . . .

Lukija ymmärtänee helposti, kuinka työlästä on ollut kerätä muistiin nämä kertomukset. Kertojat eivät osaa kirjoittaa niitä muistiin eivätkä edes sanella niitä ilman, että kertomus menettäisi kokonaan tehonsa ja värikkyytensä. Useimmiten täytyy luottaa kuulijan muistiin, mutta hänkin on yhtä harjaantumaton tekemään tarkoituksenmukaisia muistiinpanoja kuulemastaan. Herra van Goethemin ja pastori Fr. Hulstaertin avulla olen saanut tallennetuksi kymmenkunta eri versiota,

jotka ovat toinen toistaan laajempia. Sen jälkeen on ollut tarpeen yhdistää nämä harmoniseksi kokonaisuudeksi poistamalla tekstin ristiriitaisuudet... (Boelaert 1949, 4–7.)

Viimeinen kappale osoittaa, ettei julkaistu teksti ole, eikä voi olla, sama kuin yksikään esitystilanteessa kerrotuista versioista. Vuonna 1957 E. Boelaert julkaisi vielä laajemman version, joka on yli kolme kertaa pitempi kuin vuoden 1948 editio. Siihen hän sisällytti mainitsemansa Boembe de Boleken eräälle opiskelijalle saneleman pitkän version sekä lisäyksiä muista versioista. Vuonna 1958 ilmestyi toinen osa, joka sisältää kertomukset Lianjan esi-isistä. Kylän vanhimmat olivat sanelleet ne eräälle opettajalle, minkä jälkeen E. Boelaert toimitti ne julkaisuksi suurella huolella (Boelaert 1957, 1958).

Noina vuosina työskentelin itse suahilinkielisestä Herekali (Chuo cha Tambuka) -eepoksesta laatimani edition parissa. Myös siinä piti samalla tavalla yhdistää eripituiset ja -sisältöiset versiot harmonisesti yhdeksi lopulliseksi, yhtenäisen kertomuksen sisältäväksi kokonaisuudeksi (Knappert 1958).

Suahilinkielisestä eeppisestä kirjallisuudesta on olemassa vain yksi teksti, joka on editoitu pelkästään ääninauhalta. Sen on tehnyt J. W. T. Allen. Lopputulos ei ole tyydyttävä, sillä tekstiin on jäänyt liian paljon epäselvyyksiä. Kuten John Smith on eräässä esitelmässään osoittanut radžasthaniepiikan suhteen, esitetty teksti ei ole sama kuin editoitu teksti, eikä voikaan olla.

Päätelmämme ovat sopusoinnussa niiden ajatusten kanssa, joita A. Coupez ja Th. Kamanzi kehittelevät teoksessaan Littérature de cour au Rwanda (1970, 119–124). Heidän mukaansa nimittäin esittäjä tekee esityksensä aikana virheitä. Suahilirunoudessa tällaiset virheet voidaan helposti tarkistaa käsikirjoituksesta. Yleensä vanhin käsikirjoitus sisältää parhaan vaihtoehdon eri lukutavoille. Pelkästään suulliseen perinteeseen pohjautuvissa kulttuureissa saattaa olla yhteisön arvostamia henkilöitä, joita pidetään virheettömän tekstin lopullisina makutuomareina. Nämä eivät ole kuitenkaan aina tavoitettavissa, eivätkä he ole aina samaa mieltä keskenään. On myös mahdollista turvautua sisäiseen todistukseen. Olen käynyt läpi satoja säkeitä suahilinkielistä lyriikkaa tunnetun tutkijan, Mw. Yahya Ali Omarin kanssa. Aina kun ilmeni jokin puutteellinen säe tai riimi, oli poikkeuksetta ilmiselvää, mitä siihen kuuluisi. Muistiinkirjoittajan virhe, sanelun aikana väärin kuultu sana tai epäselvä ääni nauhalla voidaan selvittää ja oikaista yhdeksässä tapauksessa kymmenestä.

Tässä ei ole suurtakaan eroa kirjallisuuden suullisiin tuotteisiin: kun esittäjälle soitetaan nauhalta hänen oma esityksensä, hän usein osoittaa omat virheensä ja pyytää, että ne korjattaisiin ennen tekstin julkaisemista. Perinnerunoudessa runomittaa koskevat virheet sattuvat usein niihin kohtiin, joissa esittäjä yrittää kiertää sellaisen arkaaisen muodon, jonka hän muistaa vain hämärästi ja jota hän ei kieliopillisesti ymmärrä. Hän korvaa sen jollakin tutummalla ilmauksella, mutta se ei sovikaan runomittaan.

Kirjallisissa traditioissa voidaan aina tur-

vautua vanhoihin käsikirjoituksiin. Suullista perinnettä varten Coupez ja Kamanzi ovat myös kehittäneet tilastollisen metodin löytääkseen joitakin vastauksia puutteellisuuksiin. Muuan mahdollisuus aukkojen paikkaamiseen ja virheellisten muotojen oikaisemiseen taas perustuu sukukielten vertailuun. Coupez ja Kamanzi ovat havainneet, että ruandalaisten pastoraalirunojen mitta on säännöllinen: 13 moraa (prosodinen mittayksikkö, toim. huom.) kussakin säkeessä. On hyvin merkittävää, että tätä mittaa on käyttänyt toistaiseksi ainoa nykyrunoilija, joka on *kirjoittanut* ruandankielistä lyriikkaa, nimittäin Alexis Kagame. Hän on sepittänyt mm. dantelaisen eepoksen, joka kuvaa maailman luomista. Sen joissakin esityksissä olleet lukuisat epäsäännöllisyydet Coupez ja Kamanzi saattoivat myöhemmin selittää sillä, että esittäjä oli sisällyttänyt siihen suuren määrän omia epätraditionaalisia mutta ajankohtaisia säkeitä, joissa mitan sääntöjä ei noudatettu.

Jos tarkastelemme kaikkea sitä Afrikasta tähän mennessä tallennettua kirjallisuutta, jota on sanottu eeppiseksi (ks. seikkaperäistä bibliografiaa ja kommentteja teoksessa Knappert 1983, esipuhe), voimme saatavissa olevan tiedon pohjalta erottaa seuraavat kategoriat.

1. Eurooppalaisen kirjallisuuden vaikutuksesta sepitetty kirjallinen runoepiikka. Tekijöinä mm. Alexis Kagame (Ruanda), Mazisi Kunene (Natal) sekä muutamat egyptiläiset nykyrunoilijat.

2. Kirjallisen ja suullisen perinteen yhdistelyyn pohjautuva epiikka Afrikan islamilaisvyöhykkeen kulttuureissa, esimerkiksi pularin, hausan, suahilin ja amharan kielellä tuotettu epiikka.

3. Puhtaasti suulliset eepokset. Esimerkiksi mandinka, nkundo ja nyanga.

4. Ylistyslaulut ja hovien juhlarunot, jotka sisältävät sankarirunouden jaksoja (esimerkiksi nyankole) mutta eivät ole kehittyneet epiikaksi. Esimerkiksi ruanda, sotho, tšwana ja zulu.

5. Eläinsatujen sikermät, jotka muistuttavat paljon Kettu Repolaista mutta eivät ole epiikaksi sepitettyjä. Ne ovat muodoltaan sarja satuja, joihin liittyy lauluja. Esimerkiksi zulu, mongo, tsonga ja luba.

On selvää, että tässä yhteydessä meitä kiinnostavat vain kolmanteen kategoriaan kuuluvat pitkät sepitelmät. Afrikan arabialaisen kirjallisuuden kansanomaisessa traditiossa, Saharan suullisissa romansseissa, on yllättävästi samoja piirteitä: pitkiä proosakertomuksia täynnä mielikuvituksellisia tarinoita ja hienoja kirjallisia tyylikeinoja, niiden joukossa lyhyitä tai pitkiä ylistyslauluja sankareille ja heidän rakastetuilleen (ks. Knappert 1958, 16–21; myös bibliografia).

Nkundojen Lianja-eepos ja nyangojen Mwindo-eepos ovat proosamuotoisia esityksiä, joihin sisältyy myös lauluja. Lainattakoon Mwindo-eepoksen toimittajan Daniel Biebuyckin esipuheesta kuvaus eepoksen esitystavasta. Tässä vuoden 1969 laitoksessa hän on julkaissut tallentamistaan versioista pisimmän ja yksityiskohtaisimman (Biebuyck 1969, 12). Se ei kuitenkaan sisällä kaikki niitä lukuisia motiiveja ja Mwindon elämästä kertovia yksityiskohtia, joita edelleenkin kerrotaan nyangojen keskuudessa.

Eepos esitetään episodi episodilta ensin laulamalla, sitten kertomalla. Laulaessaan ja kertoessaan laulaja tanssii, ilmehtii ja esittää draamallisesti kertomuksen tärkeimmät käännekohdat. Tällaisessa näytelmällisessä esityksessä laulaja ottaa sankarin roolin. Yleisön jäsenet kannustavat häntä lyhyin huudahduksin, mm. onomatopoeettisin äänin, kättentaputuksin tai kiljaisuin (ibid., 13).

Myöhemmin ilmestyneessä teoksessaan Hero and Chief Biebuyck (1978, 91–92) käsittelee ohimennen nyangojen eepoksen prosodisia piirteitä ja antaa ymmärtää, että säkeissä on joko seitsemän tai yhdeksän tavua ja määrätty sointikaava. Hän ei anna esimerkkejä emmekä saa tietää, onko 7- tai 9-tavuisen säkeen käyttöön jokin syy. Ei käy myöskään selväksi, miksi laulut ovat runomuodossa, kun kertomuksen runko on proosamuodossa. Vastaako tämä todellisuutta? Ilmeisesti tarvitaan vielä paljon tutkimusta. Onko teksti kokonaisuudessaan voitu laulaa? Toimivatko rummuttajat kiinteän rytmin antajina? (Vrt. Biebuyck 1969, 13.)

Sama pätee myös Gordon Innesin Sundiata-editioon. Siitä huolimatta, että laulajia voidaan säestää soittimin tai he voivat säestää itse itseään, Innes kirjoittaa (1974, 17):

Kuten jäljempänä nähdään, tekstit on sijoitettu lyhyisiin säkeisiin lyriikan tapaan, mutta mitään säännöllistä runomittaa ei niissä näytä olevan. Ainakaan sitä ei ole vielä määritetty, mikäli sellainen on olemassa. Lauluteksteissä jako säkeisiin on helppoa, sillä sävelmä antaa melko varmat ohjeet. Lausuntateksteissä jako säkeisiin on tavallisesti melko ongelmatonta, vaikkakaan ei yhtä yksiselitteistä kuin lauluteksteissä. Puheteksteissä on sen sijaan joskus vaikea päättää, mihin kohtaan säe tulisi lopettaa. Pääasiallisimpana kriteerinä on käytetty jaostetta eli hengitysjaksoa (= taukojen rajoittamaa puheyksikköä, suom. huom.). Yksi säe vastaa yhtä jaostetta. Artikulaation nopeus vaihtelee suuresti kaikissa esityksissä. Joskus se on niin nopeaa, että tuntuu inhimillisesti katsoen lähes mahdottomalta artikuloida puhetta sellaisella vauhdilla. Tästä syystä jotkut säkeet ovat paljon pitempiä kuin toiset.

Johtopäätös tästä näyttää olevan se, että Sundiata-eepos, samoin kuin Mwindo-eepos, on pääasiassa proosaa, jonka seassa on lauluja. Saatamme ehkä hyväksyä lausunnan runomuodoksi, mutta niin kauan kunnes saamme tietää jotain täsmällistä mandinkojen käsityksistä omasta runoudestaan, näyttää »puheteksti» olevan todella proosaa. Belgialaisia tutkijoita Boelaertia ja Biebuyckia kiinnosti molempia ensi kädessä tallentamiensa pitkien kertomusten sisältö, ja epäilemättä Lianja ja Mwindo ovatkin sisällöltään eeppisiä. Kysymys, joka meidän tässä tilanteessa on kuitenkin ratkaistava, kuuluu: kuinka pitkälle voidaan epiikan määrittelyssä soveltaa muodollisia kriteereitä kuten tavujen määrää (tai musiikillista mittaa) ja säkeiden pituuden säännöllisyyttä (syntaktista mittaa).

Vertailua Afrikan ulkopuolisiin eepoksiin

Eräs jännittävä yksityiskohta tulee hetimiten mieleen: rinnakkaistapaukset muissa suullisissa perinteissä. Suomalaisessa, espanjalaisessa, malaijilaisessa, venäläisessä ja jopa serbokroatialaisessa (*bugarštica*, ks. Robert

Autyn artikkelia, Hatto 1980, 196–199) suullisesssa kertomarunoudessa ovat säkeet epäsäännöllisiä pituudeltaan. Kaikissa näissä kielissä säännöllisen määrän tavuja sisältävät säkeet ilmaantuivat vasta oppineitten runoilijoiden toimesta suhteellisen myöhään paitsi Espanjassa samoin kuin Suomessa, joissa kehitys tähän suuntaan alkoi aikaisemmin; venäjän kielessä säännöllisten säkeiden alku näyttää olevan 1700-luvulla. Onko sääntönä sitten se, että vanhimmassa suullisessa kertomarunoudessa säkeet ovat epäsäännöllisiä? Vasta kirjoitustaitoiset runoilijatko alkoivat laskea tavuja ja tehdä säkeistään säännöllisiä? Eivätkö suullisen perinteen laulajat välitä vai eivätkö he ole tietoisia laulujensa epäsäännöllisyydestä? Voivatko he helposti venyttää joidenkin tavujen ääntämistä, jotta lyhyt säe pitenisi? Vai poikkeavatko he siitä, mikä oli kerran täydellinen luomus mutta mikä vähitellen turmeltuu huonomuististen laulajien ansiosta? Vai ovatko laulajat todella esittämiensä pitkien runojen sepittäjiä, ja onko muodon epäsäännöllisyys hinta, joka on maksettava spontaanisti syntyvästä runoudesta? Onko täydellisen säännöllisyyden kauneus vain kirjoitustaitoisen etu; hänhän voi miettiä jokaista säettä niin kauan, kunnes se sopii. Kuitenkin Theodor Nöldeke mainitsee eräästä 600-luvulla eläneestä arabialaisesta runoilijasta, joka valitti, että esittäjä oli pilannut säkeen, jonka miettimiseen sepittäjältä oli kulunut kokonainen yö.

Jos on oikein päätellä, että epäsäännölliset säkeet edustavat eeppisen runouden vanhinta, alkuperäisintä suullista vaihetta, tämä täsmäisi täysin sen kanssa, mitä John D. Smith on todennut Rāmāyanasta (lainaten Mary C. Smithiä, ks. Hatto 1980, 52): epäsäännöllisen *tristubh*-mitan mukaiset säkeet näyttävät käsittävän sanskritinkielisen Ramajanan ytimen, eepoksen n. 3000 vanhinta säettä.

Tutkimisen arvoinen on myös Nigel Phillipsin analyysi keskisumatralaisen eepoksen 400 säkeestä, joista useimmissa (94,2 %) on 8–9 tavua (ks. Phillips 1981). Selvitettäväksi jää, kertoisiko usein diftongiutuneiden tavujen tarkempi systematisointi suuremmasta yhdenmukaisuudesta. Tämä on kuitenkin epätodennäköistä. Pituudestaan huolimatta tämä eepos on kokonaan suullista perinnettä.

Sijobang-sikermä sopii kysymyksenasetteluumme, sillä se on tuntemistamme suullisista eepoksista pisin. Mutta onko se kokonaisuus? Ja onko se eepos? Onko se suullista? Phillipsin yhteenvetoa lukiessa kertomuskokonaisuus tuntuu samankaltaiselta kuin tunnettu indonesialainen Panji-sikermä (ks. Knappert 1980, 103–144). Prinssi Panji, joka vaihtaa nimeä lukuisia kertoja samassa kertomuksessa, saa tietää, että tietty kuningas on luvannut tyttärensä sille, joka voittaa hänen järjestämänsä turnajaiset. Prinssi esiintyy toistuvasti valepuvussa, selvittää kuninkaan ongelman (surmaamalla demonin tai ratkaisemalla Oidipuksen tapaan arvoituksia) ja menee naimisiin prinsessan kanssa. Koska hän tekee tämän kolme kertaa samassa kertomuksessa, kuulijalle syntyy mielikuva, että kolme eri tarinaa on yhdistetty. Juuri tämän vaikutelman saa myös Sijobangin pitkästä kertomuksesta. Sankari Nan Tungga purjehtii saarelta toiselle ja saa

morsiamen itselleen joka kerta maihin noustessaan.

Phillips myöntää, että vain esittäjät kokevat Sijobangin kokonaisuutena. Muut ihmiset eivät pidä sitä sellaisena, koska sitä ei koskaan esitetä yhdessä illassa. Ammattimaisiksi laulajiksi opiskelevat esiintyjät oppivat tekstin osina, suositut osat ensiksi. Heitä pyydetään esittämään tietty episodi yhtenä iltana, joskus myös kaksi episodia, mutta ei välttämättä ollenkaan niiden »oikeassa» järjestyksessä. Vain ne harvat laulajat, jotka tuntevat koko tekstin, ymmärtävät eepoksen kokonaisuutena. Kertomus ei ole kovin yhtenäinen, joten sitä voi helposti lyhentää yhden illan viihdetarpeisiin.

Tämä johtaa meidät toiseen kysymykseen: onko sikermä todella eepos? Yksi eepoksen ydinvaatimuksia on rakenteen ja komposition perusluonteinen yhtenäisyys. Toiseksi, Sijobangissa ei näytä olevan vision mahtavuutta, herkistyneen kuvakielen suurenmoisuutta eikä inhimillistä voimaa sankareissa (ks. Ing 1973, 210). Kolmanneksi, siitä puuttuu muuan tärkeä suullisen eepoksen ulottuvuus, nimittäin side kansakuntaan: uuden, yhtenäisen kansojen ryhmän ilmentyminen tekstikudoksessa (vrt. Cid, Roland, Marko Kraljević).

Myös kolmanteen kysymykseen eepoksen suullisesta alkuperästä on vaikea vastata. Phillips mainitsee (1981, 2—5) lukuisia käsinkirjoitettuja ja painettuja runo- ja proosamuotoisia versioita, mutta hän ei vertaile kirjallisia ja suullisia tekstejä, emmekä saa tietää niiden kronologista järjestystä. On mahdollista olettaa, että balladit tai suulliset runokertomukset on vähitellen punottu yhteen ja lopulta kirjoitettu pitkäksi eepokseksi. Tätä hypoteesia kannattaa John Smith (ks. Hatto 1980, 55), joka pitää sankarirunouteen kuuluvan tekstin muistiinkirjoittamista osoituksena siitä, että sivistyneet luokat ovat hyväksyneet sen. Samalla siitä poistetaan arveluttavat kohdat. Tämänkaltaista kehitystä on William Entwistle (1951, 31) kuvannut espanjalaisten balladien yhteydessä.

Eeppinen runous ja eeposrunous tarjoaa kaiken kaikkiaan poikkeuksellisen mutkikkaan ongelmapiirin. Liian monet tutkijat ovat rakentaneet hypoteeseja, jotka soveltuvat yhdelle alueelle mutta eivät toiselle. Mikä on totta Intian ja Espanjan epiikan suhteen ei välttämättä päde Indonesiassa. Siellä kirjoitustaito on tunnettu yli tuhannen vuoden ajan ja on mahdollista, että Sijobang syntyi yhden runoilijan kirjoittamana eepoksena. Myös Entwistle (ibid., 26) kuvaa tällaista prosessia ja tietenkin hänen näkökulmastaan eräänlaisena eepoksen dekadenssina: eepos hajaantuu balladeiksi, koska vähempiarvoiset laulajat tyydyttävät alempien luokkien tarpeita eivätkä kuninkaiden, joille eeppiset runoilijat kirjoittavat.

Onko suullisen ja kirjallisen eepoksen rajankäynti tarpeen?

Tulemme nyt kysymyksistä visaisimpaan: onko mahdollista, toivottavaa tai tarpeellista erottaa suullinen eepos kirjoitetusta eepoksesta, perinteessä elänyt tai elävä epiikka sellaisesta eeppisestä runoelmasta, joka luo-

tiin ilman mitään tuntemaamme aikaisempaa traditiota? Kysymykseen täytyy ilmeisesti vastata kielteisesti kolmeltakin eri kannalta. Kuten näimme, monet kulttuurit siirtyvät suullisesta kirjoitettuun kirjallisuuteen, ja tässä muutoksessa on eeppinen runous mukana; kastilialaiset, suahelit ja intialaiset ovat hyviä esimerkkejä. Suullisen perinteen ei suinkaan tarvitse kuolla silloin kun eepokset tallennetaan. Päinvastoin, kirjoitettujen tekstien saatavuus on auttanut esittäjiä painamaan mieleensä jopa sellaisia eepoksia, joita he eivät ole koskaan kuulleet. Ei myöskään ole tarpeen olettaa, että suullinen perinne on aina edeltänyt kirjallista.

Muhammad I. Abou Eglin ansiosta tiedämme, että kenialainen runoilija Muhammad Kijuma, joka eli noin vuosisata sitten, kirjoitti laulunsa muistiin, opetti ne sitten ystävilleen ja seuraajilleen opettaen heille vieläpä lauluihin kuuluvat tanssit, jotka hän oli itse keksinyt. Hänen käsin kirjoittamansa lukuisat runot todistavat hänen perehtyneen arabialaiseen kaunokirjoitukseen. Abou Egl nauhoitti Kenian Lamu-saarella lauluja, jotka Kijuma oli sepittänyt ja opettanut, ja joita ihmiset yhä laulavat hänen sävelmillään (Abou Egl 1984). Kijumaa voisi verrata hollantilaiseen runoilijaan ja säveltäjään Adriaen Valeriukseen, joka julkaisi vuonna 1626 sarjan lauluja, joista lähtenyt uskonnollinen laulutraditio elää vielä nykyään mm. amerikkalaisessa kiitospäivän juhlinnassa.

Kuten kaikki muutkin inhimillisen kulttuurin aspektit, suulliset traditiot pitää keksiä ja organisoida, jonkun runoilijan täytyy sepittää laulut ja traditio pitää saattaa alkuun. Mikään yhteisö ei luo runoutta; se voi vain esittää ja säilyttää sitä. Sillä seikalla, onko alkuperäinen sepittäjä kirjoittanut runonsa muistiin vai ei, ei tässä ole merkitystä.

Zimbabwessa näin kerran kertojan opettavan kertomukseensa sisältyviä lauluja yleisölleen ennen kuin hän aloitti kertomuksen, jotta yleisö voisi laulaa ainakin kertosäkeet oikeassa kohdassa. En tiedä, keksikö hän itse laulunsa. Se olisi periaatteessa mahdollista, joskaan en hänen tapauksessaan siihen usko. Vaikka monet folkloristit ovat muistuttaneet joidenkin suullisten perinnetuotteiden uskomattomasta iästä ja niiden uskonnollisesta säilyttämisestä, mikään ei estä kertojaa tai laulajaa sepittämästä täysin uutta kertomusta ja/tai laulua, jota kuulijat siitä lähtien toistavat perinteenä.

1960- ja 1970-luvulla, suullisen kirjallisuuden suuren koulukunnan hallitessa ylinnä, oli muotia vähätellä yksilöllistä sepitystä ja antaa runoilusta kunnia jollekin abstraktille ihmisyhteisölle. Ehkä olemme kulkeneet kierroksen ympäri, sillä nyt on käymässä ilmi, että monet suulliset perinnetuotteet ovat yksittäisten runoilijoiden ja tarinanikkareiden sepittämiä. Perinnetuotteet ilmaisevat tämän itse varsin selvästi tunnustamalla laulun tai runouden keksijäksi jonkun nimeltä tunnetun kulttuuriheeroksen. Vaikka jotkut luokittavat tällaiset tiedot myyteiksi, voi niissä piillä historiallisen totuuden jyvä. Monessa tapauksessa keksijä on saattanut oppia jonkin kulttuuripiirteen toisen kansan keskuudessa vieraillessaan ja päättänyt ottaa sen käyttöön omassa kotipiirissään. Siten hän on pannut alulle uuden tradition, joka on

»käännetty» toisesta kulttuurista.

Lienee käynyt selväksi, että ne kaksi kysymystä, jotka alumpana esitimme, ovat läheisesti sidoksissa toisiinsa. Vastaukset näyttäisivät seuraavanlaisilta. Kirjoitettu eepos saattaa olla yhtä lailla suullisen tradition alussa kuin sen kehityksen lopussa. Eepos voi olla yksi runoelma eeppisten runojen traditiossa, so. kooste, jonka osat monet eri runoilijat ovat pitkän ajan kuluessa sepittäneet, mutta se voi olla myös jonkun runoneron ilman traditioita ja esikuvia synnyttämä luomus, josta on tullut suullista perinnettä.

Eepoksen kriteerit – onko niitä?

Mikäli eeposta ei voida erottaa vähäisemmistä kertovista lauluista tarkastelemalla sen yhteyksiä suulliseen perinteeseen, onko olemassa jotain toista kriteeriä? Useimmat tutkijat ovat sitä mieltä, että pituus on mittatikku, jolla eepos tunnistetaan, mutta kuinka pitkä pitäisi mittatikun olla? Varmaan löytyy jokin yläraja sille, mitä laulaja kykenee pitämään mielessään tai laulamaan yhdessä illassa. Kuitenkin on olemassa lyhyehköjä tekstejä, joita on kiistatta pidettävä eepoksen luonteisina.

Tulemme nyt kysymykseen eeppisestä sisällöstä. Vastaus paljastaa kiinnostavan kahtiajaon Afrikan suurten kirjallisten tuotteiden välillä. Eteläisen Afrikan ylistyslaulujen sotarunous (Cope 1968, Schapera 1965) sekä Ugandan Bahima-traditio (Morris 1964) samoin kuin suahilinkielinen islamilaistraditio poikkevat jyrkästi nkundojen, soninkein ja mandinkojen maagisista kertomuksista, joilla näyttää olevan yhtäläisyyttä Kalevalan kanssa. Sankareiden vastustajat eivät ole sotureita vaan pahoja henkiä, jotka voivat ottaa itselleen ihmishahmon tai minkä tahansa muun valeasun. Niitä ei voi tappaa taistelukentällä rehellisessä kamppailussa vaan niitä täytyy iskeä maagisesti arkaan kohtaan, tai niillä voi olla »varasielu» kuten indonesialaisten myyttien ja eeposten henkilöhahmoilla, jotka saattoivat piilottaa sielunsa salaiseen kätköpaikkaan. Niinpä suahelien sankari Liongo voidaan tappaa vain iskemällä messinkineula hänen napaansa. Tämä tuo mieleen Siegfriedin ja Akilleen, ja saatamme arvailla, eikö sankarieepoksen alla ole piilossa taikaeepos, täynnä kummallisia myyttihahmoja, eepos, josta Euroopan sankariajalla on vain häivähdyksiä jäljellä (vrt. Knappert 1970, 76 jss.).

Odysseuksen mieleen tuova epiikka, vaeltavan sankarin matka, jota Camoes loistavasti kuvailee, on suosittua Indonesiassa, jossa sekä Hang Tuah että Sijobang ovat merellisiä sankareita. Suahilin kielellä on vain yksi merieepos, »Utenzi wa Masaiba», vaikka samalla kielellä on monia satuja merellä matkustavista (ks. »Tall Travelers' Tales» teoksessa Knappert 1970).

Alkaa jälleen näyttää siltä, että on olemassa liian monta mahdollisuutta, jotta voitaisiin tyytyä kovin yksinkertaiseen luokitteluun. Melkein mikä tahansa hyvä tarina jostakin seikkailusta tai poikkeuksellisesta teosta saattaa antaa aineistoa eepokseen. Jos se on hyvin kerrottu ja hyvin strukturoitu, siitä tulee suurta. Toisin sanoen, hieno kertomus

odottamassa hyvää kynää.

Teoksensa Traditions of Heroic and Epic Poetry johdannossa professori Hatto pohtii sankarillisen *eetoksen* käsitettä todellisen eepoksen ratkaisevana määrittelykriteerinä. Hänen oma selostuksensa Nibelungenliedin sisällöstä (Hatto 1980, 171) osoittaa kuitenkin, ettei Siegfried ole niin jalo kuin hän olisi voinut olla; sitä eivät ole myöskään Odysseus eikä Krishna. Sankarit voivat olla juonikkaita tyyppejä kuten Kettu Repolainen, jonka hahmo on hämmästyttävän samanlainen kuin muiden kansallisten satusikermien eläinsankareilla: esimerkiksi Sungura-jänis Itä-Afrikassa (ks. »Astute Animals» teoksessa Knappert 1970), Kalulu Sambiassa, näädänsukuinen Kabundi Kasaissa (Theuws 1983, 54), Natalin zulujen Icakijana (Callaway 1868), Keski-Zairen maakilpikonna sekä šakaali Pohjois-Afrikassa ja Intiassa (Knappert 1980, 183).

Vain suahilin islamilaisessa sankariepiikassa kaikki sankarit ovat jaloja. Jotkut ovat kiivasluontoisempia, toiset kärsivällisempiä, mutta kaikki ovat jumalaapelkääviä, rehellisiä ihmisiä, valmiita taistelemaan islamin puolesta ilman pelkoa tai ahneutta. Sen sijaan, että tällainen moitteeton jalomielisyys ilmaisisi korkeaa etiikkaa, se luo epätodellisen mielikuvan satumaailmasta, jossa sankarit ovat vain nukkeja Jumalan jättimäisessä varjoleikissä, »jonka piirissä me aavehahmot liikumme edestakaisin» (Omar Khayyam). He ovat ihmisiä, jotka tunnustavat, etteivät ole muuta kuin, Alin sanoin: »Hän antoi minulle voimaa, hyveitä ja urheutta/ Olen miekka, tikari hänen kädessään...» (Ks. Knappert 1967, 197.) Tällaiset ihmiset eivät voi olla sankareita eurooppalaisen eeppisen perinteen mukaan. Siinä sankari uhmaa kohtaloaan tietoisena mahdollisesta ja usein välttämättömästä tuhostaan, mutta islamilaisessa populaariepiikassa ei ole muuta häviäjää kuin pakana, joka kieltäytyy hyväksymästä islamin oppeja. Kuolleet uskovaiset matkaavat ylös taivaaseen, kuten pyhä profeetta kertoo tovereilleen samalla hetkellä. Hän jolle Allah on varannut enemmän elinvuosia, ei voi kuolla, joten hänellä ei ole syytä pelätä. Mutta juuri pelon voittaminenhan vasta tekee todellisen sankarin.

Ainoa islamilainen kertomus, jossa on traaginen huippukohta, on Husayn kuolema Kerbelassa. Uskonnollisten tekijöiden lisäksi tämä on epäilemättä yksi syy siihen, miksi teema on kiinnostanut niin monia arabi-, persialais-, urdu- ja suahilirunoilijoita (Knappert 1982, 27–29; Knappert, painossa).

Näyttää siltä, ettei eepoksen määrittelylle ole jäljellä mitään muuta selvää kriteeriä kuin subjektiivinen »suuruuden» kriteeri. Suuren teoksen tulee olla pitkä, prosodisesti täydellinen, sisällöltään ja rakenteeltaan monimutkainen. Sen täytyy sisältää runsaasti tunnedraamaa, intensiivisesti latautuneita tunteita ja sankarillista taistelua, mutta silti sen on oltava elämänmukainen eikä liioiteltu.

Kirjallisuuden historiassa vain muutamat teokset ovat täyttäneet kaikki nämä kriteerit. Tuomareiden pitää olla puolueettomia, eivätkä he saa suosia suullisia eepoksia ja syrjiä kirjallisia. He eivät myöskään saa sulkea pois sellaisia teoksia, jotka on kirjoitettu vuoden

1600 jälkeen, näitä ns. sekundaarieepoksia, sillä silloin suljettaisiin pois jopa Kalevala.

Jotta voisimme vastata kysymykseen, onko eepos suullinen vai kirjallinen laji, meidän täytyy vastata kysymykseen: mikä on eepos? Suurin este eepoksen tyydyttävän määrittelyn tiellä on se, että maailmankirjallisuudessa on niin vähän todella suuria eepoksia. Jotkut kansat ovat saaneet aikaan useamman kuin yhden eepoksen pitkän historiansa aikana, mutta kaikki kansakunnat eivät voi ylpeillä eepoksella, joka todella ansaitsisi tuon nimen. Jopa Ranskassa on alle sata suurta katedraalia ja alle sata suurta eeposta. Tutkimus ei ole täydellistä eikä eeppisten runoelmien keruu ja editointi ole vielä päättynyt. On kuitenkin epätodennäköistä, että löytäisimme vielä jonkin suuren eepoksen, samoin kuin on epätodennäköistä, että löytäisimme vanhan katedraalin Borneon metsistä. Mutta jälleen kysymme: mikä on suurta? Beauvais'n katedraalia ei varmaankaan otettaisi lukuun, koska se ei ole täydellinen. Kuitenkin se on korkein ja yksi maailman tyylikkäimmistä katedraaleista.

Monet suuret runoilijat ovat ottaneet Homeroksen ja Vergiliuksen esikuvakseen, esimerkiksi Camoes, Dante, Milton, Tasso ja Byron. He kaikki loivat sen laatutason, jonka mukaan heitä arvioidaan. Intialaisille runoilijoille oli esikuvana eeppisestä runoudesta Mahābhārata. Mutta mikä oli Šāh-nāman, Sundiatan tai Cidin esikuva? Millä kriteereillä voimme koskaan koota kaikki nuo suuret teokset saman otsikon, »eepoksen», alle?

(Suomennos Pertti Anttonen)

Kirjallisuus

Abou Egl, Muhammad Ibrahim The Life and Works of Muhammad Abu Bakari Kijuma. Thesis, London University, 1984.

Allen, J. W. T. Tendi Heinemann's Educational Books. London 1971.

Biebuyck, Daniel Hero and Chief. Los Angeles 1978.

Biebuyck, Daniel & Matenee K. C. The Mwindo Epic. Los Angeles 1971.

Boelaert, E. L'Epopée nationale des Nkundo. Anvers 1949.

– Lianja Verhalen, 1, 2. Tervuren 1957, 1958.

Browne, E. G. A Literary History of Persia, I. Cambridge 1964.

Callaway, H. Nursery Tales, Traditions and Histories of the Zulus. Springvale 1868.

Cope, Trevor Izibongo. Zulu Praise Poems. Oxford 1968.

Coupez, A. & Kamanzi, Th. Littérature de cour au Rwanda. Oxford 1970.

Damann, Ernst Dichtungen in der Lamu Mundart des Suaheli. Hamburg 1940.

Entwistle, William European Balladry. Oxford 1939.

Fardusi The Shah-Namah. Transl. by Alexander Rogers. Delhi 1973.

Glasenapp, Helmut von Les Littératures de l'Inde. Paris 1963.

Hatto, A. T. Traditions of Heroic and Epic Poetry, I. London 1980.
Ing, C. M. Epic. John Buchanan Brown (ed.), Cassell's Encyclopaedia of World Literature, I. London 1973.
Innes, Gordon Sunjata, Three Mandinka versions. London 1974.
– Kaabu and Fuladu. Historical Narratives of the Gambian Mandinka. London 1976.
Knappert, Jan Het Epos van Heraklios. Leiden 1958.
– Traditional Swahili Poetry. Leiden 1967.
– Myths and Legends of the Swahili. London 1970.
– Myths and Legends of the Congo. London 1971.
– A Choice of Followers, Swahili Songs. London 1972.
– Myths and Legends of Indonesia. London 1977.
– Four Centuries of Swahili Verse. London 1979.
– Malay Myths and Legends. Singapore 1980.
– Swahili Oral Traditions. Journal of the Anthropological Society of Oxford 13:1. Oxford 1982.
– Epic Poetry in Swahili and Other African Languages. Leiden 1983.
– Islamic Legends. (painossa)
Lane, Edward Manners and Customs of the Modern Egyptians. London 1860, 1963.
Lord, Albert B. The Singer of Tales. Cambridge 1964.
Marín, Francisco Marcos Poesía Narrativa Arabe y Epica Hispanica. Madrid 1971.
Menéndez Pidal, Ramón Flor Nueva de Romances Viejos. Madrid 1973.
Morris, Henry F. The Heroic Recitations of the Bahima of Ankole. Oxford 1964.
Nöldeke, Theodor Beiträge zur Kenntniss der Poesie der Alten Araber. Hannover 1864.
Paret, Rudi Die Legendare Maghazi Literatur. Tübingen 1930.
Phillips, Nigel Sijobang, Sung Narrative Poetry of West Sumatra. Cambridge 1981.
Schapera, Isaac Praise Poems of Tswana Chiefs. Oxford 1965.
Smith, John D. The Singer of the Song. Man, New Series 12. London 1977.
Theuws, Jacques A. Th. Word and World. Luba Thought and Literature. St. Augustin 1983.
Thorossian, H. Histoire de la littérature arménienne. Paris 1951.

CHRISTIANE SEYDOU

Eepos ja kulttuuri-identiteetti Afrikan näkökulmasta

Hyvin pitkään eurooppalaiset ovat jättäneet huomiotta tai suorastaan kieltäneet afrikkalaisten eeposten olemassaolon. Tämä väärinkäsitys on nyt korjaantunut useiden afrikkalaisten eeppisten kertomusten julkaisemisen myötä. Useasta syystä uskon, että nämä eeposjulkaisut voivat olla oivallinen lähtökohta koko tämän perinteenlajin merkityksen ja funktion ymmärtämiselle.

Ensinnäkin koska afrikkalainen eepos on säilynyt perinneyhteisöihin täysin integroituneena suullisena perinteenä, on mahdollista tavoittaa se sellaisena, kuin se toimii esitysyhteydessään. Toiseksi historialtaan, yhteisölliseltä ja poliittiselta rakenteeltaan ja kulttuurisilta arvoiltaan erilaisten yhteisöjen tuottamissa afrikkalaisissa eepoksissa on näkyvissä erilaisten ilmaisukeinojen ja esitystapojen kirjo. Siksi näiden erilaisten eeppisten kertomusten synkroninen vertaileva analyysi, joka tuo esiin yhteiset piirteet ja vastaavasti eroavuuksien perusteet, voi olla avuksi eepos-genren määritelmän tarkentamisessa ja sen erikoislaadun selvittämisessä.

Varhaisemmassa tutkielmassani, jossa olen yksityiskohtaisesti verrannut keskenään Gabonissa asuvien fangien Mvet-eeposta ja Malin Massinan alueen fulanien eeposta, näiden keskenään täysin erilaisten eepostraditioiden välinen konvergenssi supistui kolmeen seikkaan. Ensimmäinen niistä liittyy esitystapaan: eepoksen kerronnan yhteenkuuluvuus tietyn soittimen kanssa on ehdoton. Toisella seikalla on tekemistä kerronnallisen logiikan kanssa: transgressio kaiken eeppisen toiminnan käynnistäjänä esiintyy teemana yhä uudelleen (kilpahaaste aiheuttaa norminrikkomuksen ja johtaa kiistatilanteeseen). Kolmas kohta on yhteydessä perinnelajin varsinaiseen funktioon: yhteisöllisen yhteenkuuluvuuden tunteen perustana toimivan »ideologisen» ja kulttuurisen identiteetin vahvistamiseen. Kolmeen edellä mainittuun seikkaan vertautuvaa kongruenssia voitaisiin vielä nähdä pyrkimyksessä mielenylennykseen, joka on eettisesti ja esteettisesti keskeinen piirre epiikassa, sillä yleisön haltioitumisen edistämiseksi ja varmistamiseksi

käytetään kaikki tekstuaaliset, kontekstuaaliset, viitteelliset ja paralingvistiset keinot. Tietenkin kerronnan varsinaisena tavoitteena on muokata yhteisöllistä tietoutta ryhmän ideologisten arvojen kaikupohjana tiettyyn »aktiiviseen» tilaan vahvistamalla yhteisen haltioitumisen kautta kuulijoiden tietoisuutta heille ominaisesta selväpiirteisestä identiteetistä sekä sen tajuamisen tarvetta.

Olettaen, että eepoksella on tämä pragmaattinen ja semanttinen tehtävä ja olettaen, että ihmiset muokkaavat identiteettiään suhteessa ekologiseen ja historialliseen tilanteeseensa, sosiaaliseen ja poliittiseen järjestelmäänsä, etiikkaansa ja uskontoonsa, tuntuisi vaivan arvoiselta myös tutkia erityyppisten eeposten suhdetta niitä tuottaviin toisistaan eroaviin yhteisöihin. Tarkoitukseni onkin tässä artikkelissa pitäytyä tämän keskinäisen suhteen tarkasteluun vertaamalla keskenään neljää eeposperinnettä, jotka ovat kotoisin kahdelta maantieteelliseltä alueelta, Länsi-Afrikasta sekä eräältä Keski-Afrikan alueelta. Ne edustavat kahta erilaista yhteisöpoliittisen järjestelmän tyyppiä (polyarkkista ja hierarkkista) sekä kahta eeppisen tradition tyyppiä (mytologista ja historiallista). Käsittelen artikkelissani kolmea erillistä, mutta selvästi toisiinsa liittyvää keskeistä aihetta, jotka näyttävät keskeisiltä vertailevan näkökulmani kannalta. Nämä aiheet ovat eepoksen yhteisöllinen ja poliittinen konteksti, eepoksen aihe sekä esittäjän rooli eepoksen kehittelyn ja esityksen kannalta.

Ensimmäinen esimerkki: Mvet

Kamerunissa, Gabonissa ja Päiväntasaajan Guineassa asuvien bulujen, fangien ja betien keskuudessa termi *mvet* tarkoittaa sekä nelikielistä pitkää luutun kaltaista soitinta että sikermää lyyrisiä, romanttisia ja eeppisiä perinnelajeja, joiden esitystä säestetään tällä soittimella. Näistä epiikkaa kuitenkin pidetään edustavimpana ja varsinaisesti nimityksen *mvet* arvoisena.

Perimätiedon mukaan tämä *mvet* (niin soitin kuin kertomuskin) ilmaistiin ensimmäiselle initiandille hänen ollessaan vajonneena viikon mittaiseen unenhorteeseen näiden heimojen muuttovaelluksen aikana Ylä-Niilin rannoilta nykyisille asuinalueilleen. Kerrotaan myös, että juuri *mvet*'in sanat ja musiikki sytyttivät liekkiin näiden pakolaisheimojen kiihkon, tekivät heistä voittamattomia sotureita ja johdattivat heidät aina Atlantin rannikolle saakka. *Mvet*'in myyttinen alkuperä selittää tämän genren tärkeyden ja ilmaisee selvästi sen olennaisen tehtävän. Tuota unielämystä laulajat kertaavat, kun he loputtomien, seitsemänkin iltaa kestävien *mvet*-esitysten aikana hahmottavat ensin maailman luomisen kuparisesta alkumunasta, sitten monipolvisen genealogian, joka johtaa veljesparin ilmaantumiseen. Näistä veljeksistä polveutuvat sekä kuolemattomat että kuolevaiset ihmiset. Näiden osapuolten väliset mielikuvitukselliset taistelut, joita käyvät yksittäiset sankarit ryhmiensä edustajina, muodostavat suurimman osan fangien eeposversiosta.

Mvet'in esityksessä pitkien kerronnallis-

ten, hegemoniaansa laajentavien kuolemattomien ja kuolemattomuutta tavoittelevien kuolevaisten taisteluista kertovien episodien lomaan sijoittuu lyyrisiä jaksoja, joihin kuulijat vastaavat kuorona. Näissä valitetaan laulajan tuskallista tilaa: »Uhraan itseni *mvet*'ille . . . kuolen soittimeni vuoksi!» Tämä on ymmärrettävä niin, että laulaja on tässä vain tulkki, jolle hänen soittimensa välittää esi-isiltä perityn *mvet*'in: muinaiset sanat ainoastaan kulkevat hänen kauttansa ja hintana on itsen menetys, minän pirstoutuminen prosessissa.

Lopullista edeltävä tieto luovutetaan hänelle vasta hyvin henkilökohtaisessa ja salaisessa initiaatiossa, joka johtaa hänet »henkimaailmaan», jotta hän voisi »syödä» *mvet*'in. Tästä hänen on kansanuskon mukaan maksettava korkea hinta, joka voi olla läheisen omaisen kuolema, sokeutuminen tms.

Eräässä *mvet*'iin sisältyvistä lauluista Zwe Nguema kertoo, miten mestari, joka opetti hänelle taitonsa, oli itse saanut »*mvet*'n loitsut». Hänen oma mestarinsa jätti kuolinvuoteellaan loitsunsa perinnöksi omille oppilailleen jakaen sydämensä ja maksansa näin sanoen: »Kullakin *mvet*'in soittajalla on aina oltava minun sydämeni ja maksani. Jääkää tänne ja antakaa *mvet* ihmisille . . . teistä tulee *mvet*'in soittajia . . . kun kuulette laulun kumpuavan haudastani, kohottakaa käsivartenne ottaaksenne vastaan *mvet*'in loitsut». Näin laulaja perii *mvet*'in loitsut, perinnön, jonka kulkua voidaan takautuvasti seurata kahdentoista sukupolven päähän. Siksi on nähtävissä, kuinka esi-isien viesti on kirjattu paitsi eepoksen sanoihin myös sen laulajan koko elämään, jolle se on uskottu.

Eeppisen – myytin virittämän – resitaation ja yksilöllisen lyyrisen laulun vuorottelu, tuo edestakainen liike eeppisen sankarin ja laulajan itsensä välillä, kirjallisen fiktion ja elämäkerrallisen todellisuuden kesken, näyttäisi toistuvasti kääntävän yleisön huomion pois kertomuksen aiheesta ja tarkoituksesta. Kuitenkin initioitu laulaja ja hänen soittimensa, joka identifioidaan muinaisajan todelliseksi äänenkantajaksi, päinvastoin vahvistaa ryhmän yhteenkuuluvuutta tihentämällä suhdeverkostoa elävien ja esi-isien kesken, kuulijoiden ja heidän representaatiojärjestelmänsä välillä.

Huolimatta *mvet*'iin initioimisen melko salaisesta luonteesta ja mytologisesta värityksestä tämän eepoksen resitointiin ei liity mitään salaperäistä. Esitys on mahdollinen minkä tahansa juhlan aikana, ja se kohdistetaan koko ryhmälle vailla ikään, sukupuoleen tai statukseen liittyviä rajoituksia. Yleisö osoittaa syvällistä sitoutuneisuuttaan osallistumalla aktiivisesti esitykseen laulaen, käsiään taputtaen ja äänekkäästi huudahdellen.

Kuunnellessaan kertomuksia täysin epätodellisten, mielikuvituksellisten ja liioiteltujen hahmojen sankariteoista yleisö epäsuorasti tunnustaa arvot, jotka strukturoivat ja tukevat koko kulttuuria ja muodostavat sen perustan. Tämän tunnustuksen ja juhlan luoman solidariteetin kautta eepos lujittaa yhteisöä, sen syvintä identiteettiä ja ryhmäsidonnaisuutta.

On sanomattakin selvää, että ymmärtääkseen yhteisön arvot on tunnettava hyvin tämä yhteisö. Tässä suhteessa D. Essone Atome

Ongoane tarjoaa hyvin dokumentoitua tietoa fang-yhteisöstä väitöskirjassaan Société et Métasociété (le systéme politique Fang) (1980). Hänen mukaansa fang-yhteisö on polyarkkinen, koska se rakentuu klaaneista, joiden sisällä jokainen suku toimii »autonomisena päätöksentekoyksikkönä». Sukujen lainmukaisen tasa-arvoisuuden vastapainona toimii yksilöllinen vallanhimo, joka johtaa keskinäiseen kilpailuun ja ristiriitoihin ulkopuolisten kanssa. Kirjoittaja osoittaa selvästi, miten koko yhteisö itse asiassa järjestyy sisäpuolisuuden ja ulkopuolisuuden dialektisen vastakkaisuuden varaan. Tämä ilmenee toisaalta suvunsisäisenä yhteenkuuluvuutena ja solidaarisuutena sekä toisaalta piilevänä vihamielisyytenä ja satunnaisena aggressiivisuutena ulkopuolisia kohtaan.

Tällainen yhteisön toimintamalli selittää korosteisen aseman, joka on 1) sodankäynnillä, jota pidetään ainoana keinona sinetöidä ryhmän yhteenkuuluvuudentunne ja vakuuttua omasta miehisyydestä sekä 2) niin sukutaululla, yksilön ainoalla identifiointikeinolla, kuin esi-isäin palvonnalla. Viimeksi mainittuun perustuu tärkein initiaatio »byeri», jossa keskeistä on genealogioiden tuntemus ja hallinta.

Itse asiassa eepos heijastelee näitä kahta toisiinsa vaikuttavaa asiaa. Mittava sukutaulu, joka alkaa aina maailmankaikkeuden luomisesta, asettaa keskenään vihamieliset alkuklaanit – kuolevaiset ja kuolemattomat – kahden puolen erottavaa juopaa, joka on ylitettävissä vain rikkomuksen välityksellä. Tähän transgressioon perustuu sankaruuden käsite, kaiken eeppisen toiminnan painopiste, joka voitaisiin määritellä haasteen ideologiaksi, ylistykseksi paradoksille, joka vaatii sankarin asettumaan alttiiksi tuhoutumiselle oikeuttaakseen olemassaolonsa. Voidaan itse asiassa huomauttaa, että *mvet*'in sankarit on hahmoteltu vain nimeä, tunnusta ja sukutaulua myöten, heidän yksilöllisiä luonteenpiirteitään ei ole kuvattu. Heidän stereotyyppistä ja monimuotoista toimintaansa kuvataan identtisin ilmaisuin: mielikuvituksellisella vimmalla ja verbaalisella yltäkylläisyydellä. Valtaisien kaksinkamppailujensa aikana sankarit erottuvat toisistaan vain isiltä perityn maagisen tietonsa perusteella. Ja eeppinen toiminta, jonka käyttövoimana on yliluonnollisten voimien vastakkainasettelu, kimpoaa haasteesta vastaiskuun, heijastaen heidät takaisin kosmisen alueelle, josta syntymyytti oli siirtänyt heidät pois. Siellä he liikkuvat läpi taivaitten ja vetten syvyyksien, maan alla ja päällä, siirtyen alituisesti ihmisten ilmoilta henkien maailmaan surrealistisessa todellisuudessa, jossa hallitsevat fantasia ja hillittömyys. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että sankarit koskaan vieraantuisivat kuulijoiden tutusta arkimaailmasta aivan kuin tämä epätodellinen ja myyttinen formulointi todella olisi yhteisön sisäisen toiminnan perusteena olevan syvään juurtuneen todellisuuden ilmausta.

Kulttuurissa, jossa sanan mahti ja aseiden voima – olivat ne sitten reaalisia tai maagisia – ovat vaikutusvallan ja politiikan kaksi peruspilaria, voidaan aavistaa *mvet*'in kaltaisen kulttuurisen instituution merkitys ryhmälle ominaisen ajatusmalliston ja dynamiikan tuottamisessa. Varmaankin juuri tästä syystä

D. Essone Atome Ongoane havaitessaan näiden kertomusten eittämättömän polysemian voi samalla todeta ne »ryhmäidentiteetin tunnetta luovan ideologian keskeisiksi välineiksi». Sitä paitsi omaksuen Marc Augén ajatuksen, että »ei voi olla olemassa järjestelmää vailla ilmenemismuotoa» (teoksessa Théorie des pouvoirs et idéologie, 1975) hän voi myös havaita, että *mvet* kuvaa kuolemattomien metayhteisöä, joka yllyttää inhimillistä yhteisöä toimimaan sen vastineena.

Ongoane tulkitsee tämän vastakkaisasetelman, kahden osapuolen kietoutumisen ikuisiin ja aina kuolemattomien voittoon päättyviin taisteluihin, valtateorian metaforaksi. Tälle tutkijalle kuolemattomien maailma, »neuvonpitojen tienristeys», joka perustuu »polyarkiaan ja kilpailuun», näyttäisi edustavan alkuperäisen vallan inhimillistämistä ja sosiaalistamista jakamalla se kolmeen lohkoon – uskonnolliseen, poliittiseen ja taloudelliseen – ja hajottamalla se erilaisille päätöksentekokeskuksille. Tämä on välttämätöntä, jos halutaan antaa ihmiselle valtaa, säädellä sen vaikutuksia ja rajoittaa sen vaarallisuutta. Tämä näyttäisi olevan fang-yhteisön ideologinen transpositio.

Näin ympyrä sulkeutuu. Eepos, ryhmän ideologian heijastuma, symbolisoi sen distinktiivistä identiteettiä ja panee tämän ryhmän uudistumaan ja toteuttamaan tätä identiteettiä näin määritellyssä yhteisössä.

Toinen esimerkki: nyangojen eepos

Niin suuresti kuin nyangojen eepos eroaakin *mvet*'istä, molemmat kuitenkin sivuavat mytologiaa ja molempia leimaa kommunikointi henkimaailman kanssa.

Nyangojen eepoksen oletetaan syntyneen vaeltavan väestöryhmän ja heidän kohtaamiensa paikallisten pygmien välisten kontaktien tuloksena. Pygmeillä on yhä kulttuurisesti ja sosiaalisesti keskeinen merkitys nyangojen yhteisössä (Biebuyck & Mateene 1969, 1978). Eepoksen kaikissa eri versioissa kerrotaan Mwindon lukemattomista teoista ja urotöistä, sankarin, joka on vertaansa vailla paitsi syntyperältään myös luontonsa hurjuuden ja käytöksensä puolesta. Kohtalo vie hänet sarjaan uskomattomia seikkailuja tapauksekkaalla matkalla, joka johtaa hänet vuoroin tähän maailmaan, vuoroin maan alle, veden tai taivaan jumaluuksien olinpaikoille. Kukistettuaan viimein kaikki hirviöt ja vältettyään kaikki ansat sekä opittuaan erottamaan hyvän pahasta hän lopulta palaa sivilisoivana ja itse sivilisoituneena sankarina, joka sitten valitaan päälliköksi.

Tämän alkuaan niin teoissaan kuin sanoissaan merkillisen ja hillittömän hahmon muuntuminen viisaaksi ja kohtuulliseksi päälliköksi, joka välittää ihmiskunnalle dekalogin, lait rauhan ja hyvinvoinnin alkulähteeksi, on pitkän initiaation yhteydessä tapahtuvan matkan lopputulos. Siihen kuuluu sankarin jatkuva inhimillistyminen koetusten ja taisteluiden kautta. Niiden huipentumana on lopuksi oleskelu taivaan valtakunnassa, jossa hän viimein tajuaa hyvän ja pahan väli-

sen eron, minkä jälkeen hänen sallitaan palata maan päälle. Nyangojen parissa päällikkö (*mwuami*) käsitetään pyhäksi ja luonteeltaan jumalalliseksi, ja hänet valitaan tehtäväänsä vasta koeajan sekä salaiseen rituaaliin huipentuvan initiaation jälkeen. Tästä syystä Biebuyck näkee tämän instituution ja sitä kannattavan ideologian kuvastuvan eepoksen kulussa ja loppuratkaisussa. Näyttää siltä, kuin eepoksella olisi myyttisen ja symbolisen esitystapansa kautta luonteeltaan pyhittävä tehtävä sikäli, että se antaa poliittiselle vallalle jumalallisen takuun: päällikköhän on tulos jumalien toimeenpanemasta metamorfoosista, jossa yli-inhimillinen tai suorastaan epäinhimillinen sankari muotoutuu ja hahmottuu lukemattomien koetusten ja kärsimysten kautta.

Eepoksen pyhitys-funktio heijastuu myös yhteyksissä, joissa sitä opetetaan laulajille tai joissa nämä sitä esittävät. Vaikka teoriassa kuka tahansa voi ruveta laulajaksi ja vaikkei eepoksen esittäminen vaadikaan erityistä riittiyhteyttä, tähän perinnelajiin, vieläpä suuremmassa määrin kuin *mvet*'iin, liittyy selviä sakraaliuden merkkejä. Nyangojen keskuudessa termi *karisi*, joka tarkoittaa eeppistä genreä ja laulajaa, on myyttisen päällikön, eepoksen sankarin Mwidon isän sekä ennen kaikkea henkiolennon nimitys. Mies päättää ryhtyä laulajaksi yleensä silloin, jos henki on häntä siihen unessa vaatinut. Pitkän oppiajan kuluessa noviisin on myös palvottava tätä henkeä välttääkseen vaikeuksia ja viivytyksiä opinnoissaan (Biebuyck & Mateena 1969). Lisäksi esiintyessään kunkin laulajan (*shekarisi*) on pidettävä esillä tämän hengen kulttuuriset embleemit (keihäs on pistetty maahan laulajan lähettyvillä, tiukuja on sidottu hänen nilkkoihinsa . . .). Näine varusteineen hän laulaa ja dramatisoi jonkin episodin pitkästä kertomuksesta Mwindosta, jonka roolia hän esittää. Hänen apulaisensa säestävät häntä lyömällä tahtia puikoilla ja yhtymällä kuoroon yleisön kanssa. Koska *karisi* on valinnut laulajan opiskelemaan eeposta, tämä käsittää saaneensa tehtävän. Hän myös uskoo saavansa lauluistaan sen sankarin voiman, joksi hän kertoessaan inkarnoituu. Uskonnollisen, poliittisen, yhteisöllisen ja kirjallisen osa-alueen syvällinen limittyneisyys on vaikuttava. Se on paljon ilmeisempi kuin *mvet*'in kohdalla ja luonnehtii niin eepoksen sisältöä kuin sen periytymisen ja esitysolosuhteiden modaliteetteja.

Tässä eepoksessa aivan kuten *mvet*'issä fantastinen ja ihmeellinen perustuvat symbolijärjestelmään, joka korostaa näiden tekstien myyttistä ulottuvuutta. Näyttää siltä, että nämä ihmiset voivat vain tällä tasolla tyydyttävästi ja tehokkaasti muotoilla oman identiteettinsä ja yhteenkuuluvuuden tunteensa perinteellisen ilmauksen. Näiden kahden ryhmän muinaiset muuttoliikkeet, ekologinen tilanne, yhteisöpoliittinen organisaatio (autonomiset sukuryhmät, pienet päällikkökunnat, alueen heterogeeninen ja hajanainen hallussapito) sekä maagis-uskonnolliset representaatiot käyvät selityksestä sille, että nämä ryhmät kokeakseen yhteisen identiteetin tarvitsevat koetun historiansa myyttisen ja ideologisen projektion, joka kaikkien initiaatioriittien ja poliittisten ritualien tapaan vahvistaa alkuperäistä yhteyttä

ihmisen ja kosmoksen välillä. Fangeille se vahvistaa suhdetta vainajien, klaanin ja yhteisön kantaisien ja elävien välillä, jotka ikuistavat klaanin ja yhteisön varmistamalla sen jatkumisen ja koheesion. Nyangoille se lujittaa jumaliston ja kosmisen avaruuden suhteen yhteisöön ja ihmisten kosmokseen. Tämä suhde aktuaalistuu sankari-päällikössä, kahden maailman välisessä sakraalissa välittäjässä.

Huolimatta funktionaalisesta samankaltaisuudesta Länsi-Afrikan suuret eepokset näyttäisivät osoittautuvan keskenään varsin erilaisiksi. Nämä perinnetuotteet ovat syntyneet väestöryhmissä, joiden historiassa yleinen suuntautuminen kohti keskitettyä valtaa ja laajojen valtioiden luomista on ollut leimallista. Niiden sosiaalinen rakenne on perustunut hierarkkiseen järjestykseen, joka vaikuttaa paitsi poliittiseen valtaan myös koko yhteisöön, koska jokaisen yksilön tehtävä ja status kytkeytyy syntyperään.

Kaksi seuraavaa esimerkkiä, jotka on saatu mandang- ja fulani-yhteisöiltä, osoittavat uudenlaisen eepostyypin, jota karkeasti voitaisiin luonnehtia historialliseksi.

Kolmas esimerkki: malilainen Sundiata-eepos

Malilainen eepos, joka tunnetaan nimellä Sundiata, on kaikkein kuuluisin ja laajimmalle levinnyt. Sitä tavataan ennen kaikkea Malissa, mutta myös kautta Senegalin, Gambian, Guinean ja vieläkin laajemmalla alueella. Sen historiallinen substraatti on erittäin tärkeä. Tämä pitkä »kronikka» keskittyy Sundiatan hahmoon, Manden valtakunnan yhdistäjään, Malin valtion luojaan, mahdin, jonka loisto korvasi Ghanan herruuden kukoistuksen kolmanneltatoista vuosisadalta alkaen. Ennen Sundiatan valtaan nousua Manden valtakunta oli vain pienten kuningaskuntien yhteenliittymä. Nämä olivat yksinkertaisesti sukulaisuuteen ja muutaman kylän liittoon perustuvia päällikkökuntia. Keskinäisen kilpailun heikentäminä näistä pienoisvaltioista oli tullut pohjoisille naapureille helppoa saalista. Nämä ryöstivät heiltä omaisuutta ja orjia ylläpitääkseen kauppaliikennettä: suolaa pohjoisesta vaihtona orjia ja kultaa vastaan etelästä... Eräs näistä pikkukuninkaista, nimeltään Sumanguru Kante (tai Sumaworo), sossojen kullan ja raudan maan kuningas, onnistui vapautumaan tästä ikeestä ja alisti sitten valtaansa muut kuningaskunnat. Hän muuttui näin vapauttajasta sortajaksi. Malinken eepoksen keskeinen osa kertoo taistelusta Sundiatan ja tämän seppä- ja taikurikuninkaan kanssa.

Sundiata, predestinoitu lapsi, oli joutunut pakenemaan veljiensä kateutta. Mutta kun miltei koko Manden valtakunta oli antautumaisillaan Sumangurulle, tämä prinssi, jolta oli riistetty hänen oikeutensa, pyydettiin takaisin. Palattuaan hän voitti tyrannin kuuluisassa Krinan taistelussa. Tämä voitto oli alkuna eräälle Länsi-Afrikan loistokkaimmista ajanjaksoista. Sanotaan, että kuollessaan vuonna 1255 Sundiata Keita, kuningasten kuningas, jätti jälkeensä yhtenäisen Malin valtakunnan, jossa ei ollut orjakauppaa vaan järjestys ja toimiva hallinto. Hallituskaute-

naan hän oli kehittänyt kauppaa, maanviljelyä ja ennen kaikkea luonut vahvan yhteisöpoliittisen järjestelmän. Se perustui eri klaanien välisiin liittolaissopimuksiin ja vakiintuneisiin yhteiskuntaluokkiin, jotka määräytyivät yhteisösidonnaisen aseman ja tehtävän perusteella.

Miten historiallinen kronikka onkin, se kuitenkin alkaa kuvauksella valtakunnan myyttisestä alkuperästä. Historiaa soveltaen se selittää Sundiatan vapautustoimet Manden valtakunnan myyttiseksi päämääräksi lainaten prinssille mittavan sukupuun, joka takautuu aina kolmeen Simboniin, mestaripyytäjiin, jotka olivat tulleet taivaasta sen holvikaarta myöten (tai Bilali, profeetta Muhammedin pappi, oli lähettänyt heidät) perustamaan ensimmäisen kylän. Tämä myyttinen episodi, joka oli sovelias myös islamin uskon kannalta, on käsitetty väljäksi vertauskuvaksi, jonka symbolisen merkityksen salaperäinen hahmo nimeltä Kabaku paljastaa initiaationkaltaisen matkan lopussa.

Tämä pitkäkestoinen kronikka koostuu historiasta ja myyteistä lainattujen aiheiden ohella vyyhdestä aiheita ja motiiveja, kerrontakaavoja ja tyylikuvioita, joita kaikkia tavataan tämän alueen muissakin perinnelajeissa. Esim. Sundiatan äitiä esittelevän jakson rakenne ja motiivit on lainattu laajalti tunnetusta kertomuksesta vapauttaja-sankarista, joka onnistuttuaan aivan yksin tappamaan maata ahdistavan hirviön saa palkinnokseen prinsessan. Lisäksi kutakin eepoksen kohokohtaa on tähdennetty lukuisin lauluin. Muuan näistä on valittu nykyisen Malin kansallislauluksi.

On nähtävissä, että eeposperinteessä ovat edustettuina kaikki ne erilaiset tämän kulttuurin tasot, jotka strukturoivat suhdetta ympäröivään todellisuuteen: myyttinen, uskonnollinen, historiallinen, sosiologinen, poliittinen ja eettinen taso. Tekstit, jotka ovat eräänlaisia koko yhteisön ja kulttuurin tiiviitä yleisesityksiä, sulattavat itseensä ihmisten kaiken kokemuksen, jolloin johtavaan historialliseen hahmoon suodattuu nationalismin ja ideologian koko voima.

Kukaan ei tiedä, milloin tämä kronikka on sepitetty. Perimätiedon mukaan se esitettiin ensimmäisen kerran Sundiatan hautajaisissa. Sellaisten historioitsijoiden kuten esim. Yves Personin mukaan tekstin on täytynyt saada nykyinen muotonsa 16. vuosisadan loppupuolella aikana, jolloin on voitu pitää välttämättömänä elvyttää Mandingen kansojen yhteenkuuluvuuden tunnetta.

Oli miten tahansa, tämä kronikka, jolla epäilemättä on pitkä perinne ja joka yhä seitsemän vuosisadan jälkeenkin elvyttää kertomuksen historiallisesta sankarista, osoittautuu sarjaksi yhteenkietoutuneita oikeutuspyrkimyksiä. Siinä etsitään historiallista oikeutusta myytin kautta ja nykyisen Mandingen kulttuurin ja yhteisön oikeutusta muinaishistorian perusteella.

Mandingen kansan koko isänperinnön sisältävänä ja sen loistokasta kohtaloa symbolisoivana Sundiatan kronikka on käsitettävä Manden koko olemassaolon perusteeksi ja vakuudeksi. Ei siksi hämmästytä, että sen periytyminen on tarkoin säännelty ja elleikään juuri sakralisoitu niin kuitenkin voimakkaasti laitostettu. Jokainen tavallinen laulaja

(griot) voi missä tahansa laulaa tunnettuja virsiä »jousenkaarelle», »harmonialle», »rauhalle» jne., ja jokainen saa kertoa Sundiatan kertomuksen suosituimmat episodit, jotka he osaavatkin ainoastaan niiden yleisesti tunnetussa muodossa. Toisaalta sellaiset jaksot, joita pidetään Manden »todellisena historiana», ovat vain »Kuninkaan laulajien» salaista ja säännellysti opittua perinnettä. Nämä perinteentaitajat kuuluvat hallitsijan sukuun. Vain he viljelevät todellista tietoa ja puhetaitoa luonnehtien itseään »virsilippaiksi», jotka sulkevat sisäänsä vuosisataisia salaisuuksia. He väittävät myös, »etteivät he pysty valehtelemaan», mutta todistavat toisaalta, että »kaiken todellisen tieteen on oltava salaista» (D. Tamsir Niane). He luovuttavat yleisölle vain sen verran tietoa kuin arvelevat sopivaksi. Mitä »todelliseen kertomukseen» tulee, he rajoittavat sen esityksen suljettuihin ja rituaalisiin istuntoihin, joissa he keskenään todentavat tietonsa sen autenttisen muodon ikuistamiseksi, koska »maailma on vanha, mutta tulevaisuus syntyy menneisyydestä» (ibid.). Kunnioitus perinnettä kohtaan on niin suuri, että minkä tahansa merkittävän erehdyksen sanotaan tuottavan epäonnistuneen »sanan mestarin» kuoleman vuoden sisällä tapahtuneesta.

Manden alueella on joitakin tunnettuja keskuksia, joissa »oikeaa» eeposperinnettä opetetaan ja ylläpidetään »Kuninkaan laulajien», etuoikeutettujen perinteenkannattajien perheiden parissa. Malissa tunnustetuimmat ovat Kela ja Krina, lähellä Kangabaa. Vaikka Kelan laulajat pitävät itseään mitä autenttisimpina perinteenkannattajina, heidän on kuitenkin täydennettävä oppiaikaansa Manden valtakunnassa. Matkaten mestarilaulajan luota toisen luo he oppivat eri sukuhistorioiden erilaisia versioita ja päättävät matkansa Krinaan, johon he tulevat »saamaan vihkimyksensä».

Niin Kelassa kuin Krinassakin tämän perinteen välittäminen liittyy tiettyihin riitteihin ja kulttikäytänteisiin. Lähellä Krinaa, Kangabassa pyhäkön suojissa on esi-isien reliktejä ja alttareita. Joka seitsemäs vuosi tapahtuvan pyhäkön katon uusimiseen kuuluu erityinen rituaali, jossa vihkiytyneimmät laulajat järjestäytyvät osallistuakseen edellä mainittuun salaiseen istuntoon. Mutta he tulevat tänne myös muistellakseen Manden valtakunnan alkuperää ja esittääkseen eri klaanien sukutaulut yleisölle. Läsnäoleville nuorille laulajille tämä on tilaisuus suorittaa eräänlainen heidän tietojaan testaava tutkinto.

Krinassa myyttisen Samangurun häviöstä tiedottaneen linnun kulttia vietetään vuosittain. Ja joka kuudeskymmenes vuosi on pappien julkinen juhla. Tähän hyvin erityislaatuiseen tilaisuuteen laulajat tulevat esittämään kaikki taitamansa kertomukset. Näiden rituaalisten juhlien ohella malilaisen yhteisön huomattavien henkilöiden hautajaiset ovat tilaisuuksia, joissa laulajat kertaavat Manden historian julkista versiota.

Kaikissa näissä julkisissa tilaisuuksissa laulaja initiaatiosauvaansa nojautuen aloittaa aina omasta sukutaulustaan todistaen näin tietojensa todenperäisyyden. Sitten seuraavat Manden myyttisen alkuperän kerronta ja kuninkaallisen klaanin sukutaulut. Ja kunkin

mainitun nimen kohdalla naislaulajat esittävät vastaavan tunnussäkeen. Säestys (balafonilla, coralla, luutulla ja käsirummulla) on keskeisessä asemassa, sillä musiikilliset teemat, jotka liittyvät kuhunkin roolihenkilöön tai jokaiseen tärkeään tapahtumaan, toimivat kertomusta riimittävinä ja strukturoivina tunnuksina. Mutta jokaiselle mandingille nämä musiikilliset aihelmat toimivat myös auditiivisina, vahvasti vetoavina symboleina, joihin keskittyy heidän identiteetin ja yhteisyyden tunteensa.

Tämä malilaisen esimerkki on tuonut näkyviin jälleen uuden eepostyypin. Toisin kuin *mvet* se ei ala maailman luomisesta. Historiaan ankkuroituen se sijoittaa Manden asuttamisen alkuperämyytin tarkoin määritellylle maantieteelliselle alueelle oikeuttaakseen kuin jälkikäteiseen predestinaatioon nojautuen tuon Länsi-Afrikan historiaan miltei kolmen vuosisadan ajan ratkaisevasti vaikuttaneen valtakunnan perustamisen.

Niin ikään *mvet*'istä poiketen tämä eepos ei luonnostele metayhteisön kuvaa, vaan toimii todellisen, nykyisen kaltaisen yhteisön vakuutena. Toisin kuin *mvet*'in ja nyangojen laulajilla, Malin perinteenkannattajien toimintaa ei ole sakralisoitu initiaation tai jumalallisen innoituksen välityksellä, vaan se on laitostettu sosiaalisesti. Laulaja perii jo syntymässä toimensa, jota yhteisö kontrolloi ja hallitsee edellä kuvattujen rituaalien kautta ja myös sen dynamiikan välityksellä, joka vaikuttaa eri sosiaalisten ryhmien välisissä suhteissa.

Näin meillä on käsillä eepostyyppi, joka ei arvioi kansan identiteettiä vain historiallisen syvyyden kannalta, vaan myös sen instituutioiden vakavuuden ja pysyvyyden perusteella. Eepoksen välittyminen ei ole näistä instituutioista vähäpätöisin. Historia juurruttaa näin itsensä uudelleen myyttiin löytääkseen oikeutuksensa, ja myytti muuntautuu vertauskuvaksi – tämän historian symboliseksi ja metaforiseksi projektioksi – löytääkseen pyhityksensä. Tämä on toinen tapa sulkea ympyrä.

Tämä esimerkki voi myös valottaa meille tapaa, jolla laulajat eepoksen kerronnassa manipuloivat historiallisia tosiseikkoja. Tässä selvemmin kuin muualla historia ei ole puolueetonta menneisyyden arkistointia eikä myöskään menneisyyden objektiivista, analyyttista pohdintaa. Se on menneen integrointia nykyisyyteen ja se saa merkityksen vain, jos se todellisuuden ja symbolin leikkauspisteessä on ideologista historiaa.

Neljäs esimerkki: fulanien eepos (Mali)

Vaikka fulanien eepokset mitä todennäköisimmin ovat lainattua traditiota, ne voivat tarjota kiinnostavan esimerkin, sillä ne kuvastavat väestön kahta kulttuurista ja ideologista perustekijää alueella, jolla on peräkkäisesti esiintynyt kahdentyyppisiä yhteisöjä.

Malin alueella fulani-heimot paimensivat karjaansa Niger-joen mutkassa, jossa vuotuiset tulvat turvasivat laajat laidunmaat. Kahdeksannentoista vuosisadan lopussa maa oli vielä jaettuna valtavan laajoiksi päällikkökunniksi. Niitä johtivat *arɓe*, perinteiset

päälliköt, jotka tuolloin olivat kuningas Ségoun (Bambara) alaisia. Yhdeksännellätoista vuosisadalla tämä puolinomadinen, Bambarasta riippuvainen karjanhoitajayhteisö vetäytyi Massinan valtakunnan tieltä, jonka perustaja oli Sêkou Amadou. Torjumalla Bambaran ikeen, laajentamalla valtakuntansa rajoja, pakottaen fulanit asettumaan aloilleen ja määräämällä islamin lain voimaan hän muodosti voimakkaan »Dinan» valtion, jonka piirissä hän tuli tunnetuksi lainsäätäjän ominaisuuksistaan, poliittisena hahmona sekä kulttuurin ja uskonnon edusmiehenä.

Tämä historiallinen kehitys kuvastuu fulanien eepostradition hajanaisuudesta sen ylistäessä toisaalta perinteistä arɓejien kulttuuria ja toisaalta lähimenneisyydessä tapahtunutta fulanien nousua yhdistyneeksi, vapaaksi kansaksi, jota tukee keskitetty ja vahvasti strukturoitu valtaperuste.

On useita syitä uskoa, että fulanit lainasivat eepos-lajin malilaisilta ja bambaralaisilta naapureiltaan, sillä se tavataan aloilleen asettuneiden fulanien keskuudesta, jotka omaksuivat naapuriensa sosiaalisen rakenteen. Sen sijaan nomadeina pysyneiden fulanien parissa ei tätä perinnelajia eikä laulajatyyppiä ole löydettävissä. Massinan alueen fulanit taas ovat omaksuneet tämän lajin niin täysin, että he pitävät sitä parhaana keinona ilmaista alkuperäistä identiteettiään ja ideologiaansa. Ja todellakin, eepokset heijastavat sellaista kahtalaisuutta, joka kertoo tämän alueen fulanien persoonallisuuden ja kulttuurin kaksijakoisuudesta.

Yksi eepostyyppi on keskittynyt Sêkou Amadoun tekoihin ja urotöihin sekä hänen jälkeläistensä taisteluihin valtakunnan laajentamiseksi ja rauhoittamiseksi. Nämä taisteluista, vihamielisten tai liittoutuneiden päälliköiden tapaamisista, neuvotteluista ja kiistoista kertovat esitykset on varmaan kerrottu eeposten tapaan luutulla säestäen, mutta ne vaikuttavat paremminkin kronikoilta, joissa realismi on vallitseva ja joissa henkilöt itse määrittelevät inhimillisen kohtalonsa. Tällainen eepos on melko hiljattain eletyn ajan muistoa. Siihen voidaan soveltaa historiallis-kriittistä menetelmää ja sitä voidaan hyödyntää luotaessa alueen historiaa. Hampate Bâ käytti sitä laajalti eräänlaisena kansanomaisena arkistolähteenä teoksessaan L'empire peul du Macina.

Toinen eepostyyppi muistuttaa paljon enemmän bambaralaista eeposta niin taiteelliselta käsittelytavaltaan kuin teemoiltaankin, jotka usein perustuvat yhteisiin kokemuksiin. Kuitenkin juuri tämä eepos koetaan fulanilaisittain autenttiseksi sen ilmaiseman ideologian vuoksi. *Pulaaku* on ihanteellinen ja erityisesti fulaneille ominainen elämänmuoto. Sen piirissä kuuluisimmat ja edustavimmat hahmot ovat *arɓe*t. Nämä päälliköt, jotka puolinomadisten kansanosien johtajina jakoivat tämän alueen keskenään ennen Massinan valtakunnan perustamista, tunnetaan kapinoitsijoina niin Bambaran käskyvaltaa kuin Koraanin lakiakin vastaan. Huikeina juojina, julman ylpeinä ja aina valmiina karjavarkauksiin he vaalivat ja kehittivät huippuunsa riippumattomuuden tunteen ja luokkaylpeyden.

Tämä eepos, jota laulajat esittävät luutun säestyksellä, koostuu tarkkarajaisten episo-

dien sikermistä. Näistä kukin on sepitetty valottamaan täysin yksilöityä sankaria, jonka toiminta nimenomaan kuvastaa hänen erityisluonnettaan. Jokaisen näistä sankareista on määrä kuvata yhtä *pulaaku*-ihanteen muodostamista kardinaalihyveistä: pidättyvyyttä, ylpeyttä, loistokkuutta, ehdotonta itsekuria, ankaraa vapaudenkaipuuta. Näin toisin kuin muiden eeposten sankareilla heillä on todellinen inhimillinen ja psykologinen ominaisuus, joka motivoi ja säätelee heidän vähäisintäkin tekoaan.

Sankarin tunnussäkeen korostus – oli se sitten sanallinen tai musiikillinen – hänen sukutaulunsa minimaalisen tähdennyksen vastakohtana osoittaa, että henkilöhahmo on tärkeä nimenomaan yksilönä. Kuten kaikissa muissa näkemissämme eepoksissa genealogialla luonnollisesti on paikkansa tässäkin, mutta kun sitä *mvet*'issä seurataan taaksepäin aina maailman luomiseen asti ja malilaisilla kolmeen mestaripyytäjään, mandejen myyttisiin esi-isiin, fulanien eepoksessa sitä jäljitetään vain parin, kolmen sukupolven verran palauttaen mieliin sankarin todellinen sukuperä ja antaen hänelle näin mahdollisuuden määritellä itsensä omien tekojensa ja asenteidensa pohjalta. Nämä sankarit ovat arkityyppejä: niiden tapaan liioittelevina ne eivät koskaan ole sellaisinaan seurattavia esimerkkejä, vaan elinvoimaisia symboleita, joiden tärkein ominaisuus on niiden kyky vedota tunteisiin.

Historiallista todellisuutta käytetään tässä yhteydessä vain ideologisena kuvauksena eettisestä, sosiaalisesta ja erityisesti psykologisesta käyttäytymistavasta, jota pidetään fulanien ja ei-fulanien välisenä erottavana piirteenä milloin ja missä tahansa.

Kuten on nähtävissä, käsillä on uudenlainen eepos, jota luonnehtii voimakas sisäistäminen. Tässä toiminnan ainoa tarkoitus on korostaa henkilön piirrettä tai käytöstapaa fulanien identiteettiin olennaisesti liittyvällä tavalla. Tämä »sisäistäminen» on ymmärrettävissä juuri fulanien olosuhteiden pohjalta. Minkä tahansa paimentolaiskansan tapaan, joka on joutunut kokemaan eristyneisyyden, hajallisuuden, muuttoliikkeet ja yhteydenpidon mitä erilaisimpiin kansoihin, heidän identiteettiään on voitu ylläpitää vain kaikkein syvällisimmällä, persoonallisuuteen sidoksissa olevalla tasolla. Tämä henkilöideologia ilmenee alituisena tarpeena erottautua muista korostamalla yksilön erityisluonnetta, joka osoittaa hänen kuulumisensa tähän kulttuuriin ja tekee eristyneestäkin kuitenkin henkisesti yhteisön jäsenen.

»Sisäistäminen» on myös syynä siihen, että fulanien eepos on sisäryhmäkeskeinen. Sitä voidaan luonnehtia sisäiseen käyttöön tarkoitetuksi perinnelajiksi. Itse asiassa sankarin reaktiot, jotka ovat fulaneille merkityksellisiä, ovat täysin hämmentäviä ulkopuolisen mielestä, joka ei tunne fulanien kulttuuria sisältä käsin.

Kaikkien fulanien perinnetuotteiden tapaan tämä eepos osoittaa tiettyä ilmaisun kurinalaisuutta ja suosii selvästikin viittauksia, asioiden olettamista tunnetuiksi ja ymmärretyiksi. Tämä heijastaa vielä erästä fulanien etiikassa ja estetiikassa esiintyvää piirrettä, nimittäin pidättyvyyttä ja vaatimattomuutta. Tässä ollaan todella etäällä *mvet*'istä,

jossa sanallinen taiturointi saa rinnalleen pidäkkeettömän mielikuvituksen ja jossa barokkimainen liioittelu ja fantasian irtipäästö hyvin luontuvat kuvaamaan kuolevaisten ja kuolemattomien välisiä mahtavia taisteluja. Fulanien eepoksessa sen sijaan voi tavata elliptistä ilmaisua ja sävyn ja tyylin hienostuneisuutta, joka on täysin sopusoinnussa sankaruuden ankaran sisäistämisen kanssa, tämän eeppisen toiminnan »psykologioinnin» usein keskittyessä vaikka vähäiseenkin tekoon, joka kuitenkin on kulttuurisesti painokas ja ideologisesti merkitsevä.

Fulanien keskuudessa eepos – tunnussäkeen tavoin – kuuluu tietylle laulajakategorialle, *maabuuɓe*ille, jotka samalla ovat kutojia. Fulaneilla ei ollut ammattimaisia käsityöläisiä perinteisessä paimentolaisyhteisössään: luokkaerot he omaksuivat naapureiltaan asetuttuaan aloilleen. Ja vaikka he eivät vieläkään pidä laulajia syntyperältään fulaneina, he kuitenkin näkevät näiden tehtävänä olevan kannattaa heidän eeposperinnettään, joka – kuten olemme nähneet – edustaa heidän ideologiansa huipentumaa taiteen tasolla.

Koska laulaja tavallaan on määrätty tehtäväänsä syntyperänsä perusteella, hänen ensimmäinen sanallinen ja musikaalinen oppipoikuutensa sijoittuu perheen pariin. Lapsuudestaan alkaen hän säestää isäänsä tai setäänsä omaksuen heidän tietonsa ja oppien kaiken taitonsa jäljittelyn ja kokemuksen kautta. Myöhemmin hän täydentää koulutustaan ja viimeistelee tietojaan kuuluisien laulajien luona. Hänen ei tarvitse alistua mihinkään erityiseen initiaatioon kuten *mvet*'in soittajan tai nyangojen laulajan, hänen uskollisuutensa suulliselle perinteelle ei myöskään ole yhteisön kontrollin alainen kuten mandingen laulajan tapauksessa. Hänen tietämystään ja taitoaan sanktioi vain hänen suosionsa kuulijoiden keskuudessa. Nämä ovat sitä herkempiä hänen taitonsa arvioinnissa mitä paremmin he tuntevat esitettyjen kertomusten sisällön. Yleisö ei todellakaan tässä sen paremmin kuin edellisissäkään tapauksissa odota kerronalta tietoja historiallisesta menneisyydestään vaan paremminkin eettistä ja esteettistä tunne-elämystä, jossa menneisyyden mieliin palauttaminen ylentää mielen ja luo alttiuden samaistua näin esitetyn *pulaaku*n ideologiseen ilmenemismuotoon.

Pystyäkseen tähän laulajalla on oltava hallinassaan paitsi sana myös luuttunsa, joka »puhuu» vain, mikäli hän hallitsee sen. Tämä sanan ja sävelen mestaruus antaa hänelle myös yliotteen ihmisistä erityisesti heidän tunnussäkeidensä välityksellä. Ennen oli todellakin jokaisella päälliköllä nimetty laulajansa, joka saattoi pakottaa hänet väsymättä noudattamaan itselleen asettamaansa ihannetta lausumalla hänen tunnussäkeensä tai soittamalla vastaavan sävelmän. Itse asiassa fulaneille ryhmänä eepos merkitsee samaa kuin tunnussäe yksilölle. Sankarien motot, jotka kaiken matkaa myötäilevät heidän tekojaan kuvailevaa kerrontaa, puhuttelevat fulaneja moninkertaisina *pulaaki*a heijastelevina symboleina. Eepoksen teksti taas on tavallaan fulaniyhteisön kollektiivinen tunnussäe.

Luonnehtiessaan taidettaan laulaja Tin-

guidji (Seydou 1972) puhuu tästä sanojen ja sävelen erityisvoimasta, jolla laulaja voi »tarttua» henkilöön. Hän muistelee myös soittajia, jotka luuttunsa maagisessa hallinnassa ovat niin mestarillisia, että he voivat määrätä instrumenttinsa soimaan itsestään.

Alkaen fangien *mvet*'in soittajasta, joka valittaa täydellistä alistuneisuuttaan suhteessaan soittimeensa ja päätyen fulanien laulajaan, joka päin vastoin julistaa hallitsevansa soitintaan täysin voidaan havaita, miten eeposten esittäjien funktio saattaa vaihdella yhteisöstä toiseen, vaikka eepoksen tehtävä on identtinen. Välittäjä-laulajalla, historioitsija-esittäjällä tai täyspainoisella taiteilijalla on kuitenkin oma paikkansa yhteisölle ominaisten arvojen välitysjärjestelmässä, jonka yksi keskeinen takuumies hän on.

Loppupäätelmä

Näiden neljän esimerkin tarkastelu on ensinnäkin nostanut esiin kahtiajaon mytologisesti ja historiallisesti suuntautuneisiin eepoksiin. Edellinen tyyppi näyttää olevan ominainen yhteisöille, joilta puuttuu keskitetty valtarakenne ja joiden samastumiskeinot perustuvat vainajienpalvonnan ja initiaation pyhittämään sukujärjestelmään ja sen ideologiaa heijastavaan alkuperämyyttiin ja mielikuvituskertomuksiin.

Jälkimmäinen tyyppi näyttää olevan luonteenomainen yhteisöille, joissa on keskitetty valtarakenne ja joiden samastumiskeinot ovat imperiumin tai valtion kaltaisissa järjestelmissä ja toiminnan perustana olevissa sosiaalisten suhteiden hierarkioissa.

Fulanien eepos tarjosi vastaesimerkin, koska se on näiden kahden erilaisen yhteisötyypin ja suuntautumisen rajalla ja toimii rajatapauksena molempiin suuntiin. Esiin kohoamassa olevan valtion yhteydessä sillä on taipumusta historiallisuuteen; sijoittuessaan alkuaan nomadiseen karjanhoitoyhteisöön siitä tulee eräänlainen kollektiivinen tunnussäe, täysin henkilöön keskittyvään ideologiaan sovitettu.

Paralleelisena tälle ensimmäiselle kahtiajaolle tuli ilmi toinen erottelu, joka näkyi eepoksen tekstin ja sen tuottajan välisessä suhteessa ja jonka käänteisyys selittyy sosiokulttuurisesta kontekstista. Keski-Afrikan laulaja-initiandit, jotka vihitään »*mvet*'in loitsuin» tai joita »inspiroi Karisin henki» — toimivat näennäisesti passiiveina välittäjinä, joiden kautta esi-isien sanat tulevat kaukaa rajan takaa tavoittamaan eläviä. Sen sijaan Länsi-Afrikan laulajia, joita pidetään synnynnäisinä »sanan mestareina», on tästä syystä nimetty suullisen perinteen ylläpitäjiksi, erityisesti sen eepoksen taitajiksi, jonka muotoilusta ja välittämisestä heille on annettu vastuu.

Afrikkalaista kontekstia tutkiessamme näemme, miten eepos, vaikka varsinaiselta funktionaalilta luonteeltaan sama kaikissa yhteisöissä, on kuitenkin monimuotoinen, koska se sopeutuu kullekin yhteisölle ominaiseen sosiaalisten suhteiden järjestymistapaan. Tähän vaikuttaa kunkin ryhmän historiallinen tilanne ja sitä säätelee kullekin kulttuurille ominainen ideologia.

Pitkä tie kautta yhteisöjen ja eeposten lienee jälleen kerran valottanut eeposlajin huomattavaa kulttuurista painoarvoa suulliseen perinteeseen pohjaavien yhteisöjen keskuudessa, joissa tuo laji yhä elää ja joissa sen funktio vielä on säilynyt. Olisi varmasti vaivan arvoista laajentaa esimerkkien määrää ja esitellä ne yksityiskohtaisemmin. Olisi myös kiinnostavaa esimerkiksi vertailla eepoksia tuottaneita yhteisöjä sellaisiin, joilla tätä perinnettä ei ole. Silloin voisi paremmin käsittää niitä ehtoja, jotka liittyvät tämän perinnelajin esiinnousuun siellä, missä se esiintyy, ja tunnistaa ne suullista tai muuta perinnettä olevat funktionaalit korvikkeet, joita ovat omaksuneet sellaiset yhteisöt, joilla ei ole eeposta.

(Suomennos Henni Ilomäki)

Kirjallisuus

Augé, Marc Théorie des pouvoirs et idéologie (Etude de cas en Côte d'Ivoire). Paris 1975.

Ba, A. Hampaté & Daget, Jacques L'Empire peul du Macina 1818–1853, vol. 1. Paris & La Haye 1962.

Ba, A. Hampaté & Kesteloot, Lilyan Une épopée peule: Silamaka. L'Homme 8, 1. Paris 1968.

Biebuyck, Daniel Hero and Chief. Epic Literature from the Bayanga (Zaire Republic). University of California Press. Berkeley & Los Angeles & London 1978.

Biebuyck, Daniel & Mateene, Kahombo C. The Mwindo Epic from the Banyanga (Congo Republic). University of California Press. Berkeley & Los Angeles & London 1969.

Eno, Belinga L'épopée camerounaise, Mvet. Yaoundé 1978.

Essone Atome Ongoane, D. Société et métasociété (le système politique fang) (Thèse pour le Doctorat de troisième cycle, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), photocop. Paris 1980.

Ndong Nduotoume, Trisa Le Mvett, Vol. 1 & 2. Présence africaine. Paris 1970, 1975.

Niane, Djibril Tamsir Soundiata ou l'épopée mandingue. Présence africaine. Paris 1960.

Seydou, Christiane Silamaka et Poullôri, récit épique peul raconté par Tinguidji. Paris 1972.

– La Geste de Ham-Bodêdio ou Hama de Rouge. Paris 1976.

– Comment définir le genre épique? Un exemple: l'épopée africaine. Veronika Görög-Karady (éd.), Genres, Formes, Significations. Essais sur la littérature orale africaine. JASO occasional papers no. 1. Oxford 1982.

– Réflexions sur les structures narratives du texte épique. L'exemple des épopées peule et bambara, L'Homme 23, 3. Paris 1983.

– A few reflexions on the narrative structures of epic texts: The case example of bambara and fulani epics (transl. Br. Biebuyck). Research in African Literature, Vol. 14, No. 3. Austin 1983.

Wa Kamissoko & Youssouf Tata Cisse L'Empire du Mali. Colloque international de Bamako, Fondation Scoa pour la recherche scientifique en Afrique Noire. Paris 1975, 1976.

Zwé Nguéma Un Mvet. Paris 1972.

MICHELINE GALLEY

Arabien eeposrunous

Jo 1600-luvulla eurooppalaiset osoittivat suurta kiinnostusta ja mieltymystä kaikkea itämaista ja erityisesti islamilaista arabialuetta kohtaan. Yhä useammat kävivät Levantissa ja kertoivat matkoistaan. Matkakertomukset olivat lukijoiden suosiossa. Mutta itämaita koskeva muoti kehittyi pääasiallisesti 1700-luvun alusta lähtien, kun laaja kokoelma erilaisia kertomuksia painettiin ranskaksi. Niiden joukossa oli yksi pitkä eepos, kertomus kuningas ᶜUmar al-Nuᶜmānista. Kokoelma tunnetaan kokonaisuudessaan nimellä Tuhat ja yksi yötä (1704–1708). Sen tavaton menestys tuotti ainakin seitsemänkymmentä ranskalaista painosta 1700- ja 1800-luvuilla, ja teos levisi pian koko Eurooppaan. Tuhannen ja yhden yön kehyskertomus vetosi lukijoiden mielikuvitukseen: sen päähenkilö on viekas Šeherazade, joka pelasti henkensä kertomustensa avulla keskeyttäen esityksensä joka aamu ja jatkaen sitä joka ilta tuhannen ja yhden yön ajan. Tunnemme nykyään, että jotkut kertomuksista – kuten esimerkiksi Aladdinin taikalamppu, Sindbad merenkulkija, Ali Baba ja neljäkymmentä rosvoa – ovat osa omaa kulttuuriperintöämme.

ᶜAntar-eepoksen suosio ja epäsuosio

Tuhannen ja yhden yön Euroopassa nauttiman suosion jakoi, ainakin romantiikan kaudella, yksi arabialainen eepos: ᶜAntar. Kertomus alkaa esi-islamilaisen runoilijan seikkailuista ja kasvaa eepokseksi afrikkalaisesta orjasta, jonka asema määräytyy ensisijaisesti hänen äitinsä mukaan, vaikka hän on arabialaisen prinssin poika. Eurooppalaisten mielessä ᶜAntar on ollut esimerkki romanttisesta sankarista, vapaudenrakkaudesta ja ritarillisuudesta. Lamartine piti ᶜAntaria »tyypillisenä vaeltavana arabina, joka on karjapaimen, soturi ja runoilija samanaikaisesti», ja vertasi häntä teoksessa Voyage en Orient Homerokseen eepillisen laulunsa, Jobiin valituksensa, Teokritokseen rakkautensa ja Salomoon filosofiansa vuoksi. ᶜAntar-eepoksen esitteli eurooppalaisille vuonna 1802 wieniläinen orientalisti von Hammer-Purgstall, ja siitä käännettiin pian osia useille eurooppalaisille kielille, mm. tanskaksi ja norjaksi. Tutkijat ryhtyivät ᶜAntarin ja eurooppalaisten tarinasikermien vertailevaan tutkimukseen (Norris 1980, 1–7). Aihe hedelmöitti

useita taiteen aloja; mainittakoon esimerkkinä säveltäjistä vain Rimskij-Korsakov, joka sävelsi Itämaisen sinfonisen sarjan (1868).

Vaikka ᶜAntar on suuresti kiehtonut eurooppalaisia kirjallisia piirejä, arabialainen kirjallinen eliitti ei ole osoittanut sitä kohtaan kiinnostusta paria poikkeusta lukuun ottamatta. Pääasiallinen syy sen huonoon maineeseen on syvässä vastakohtaisuudessa, joka vallitsee arabiaa puhuvissa maissa yhtäältä klassisen arabian – jota kunnioitetaan Koraanin kielenä, toisin sanoen Jumalan sanana ja myös hyväksytyn kirjallisuuden kielenä – ja toisaalta kansankielen eri muotojen välillä, jotka kuuluvat arkielämän piiriin eivätkä ansaitse huomioon ottamista. ᶜAntar ja siihen verrattavat kansaneepokset olivat arvottomia teologien ja kieliopin vartijoiden näkökulmasta. Tämä oli ns. virallisten kirjallisten piirien kanta (Connelly 1984). Toisenlaisen näkökannan esittäminen vaati rohkeutta ja vaikutusvaltaa: vasta tunnettu 1300-luvun historioitsija Ibn Ḫaldūn nousi vastustamaan sitä, mikä hänestä tuntui aikalaisten ennakkoluulolta ja kyvyttömyydeltä tajuta kansanrunoutta:

Viimeksi kuluneiden vuosisatojen tiedemiehet ja suurin osa niistä, jotka meidän päivinämme harjoittavat tieteitä ja erityisesti kieleen liittyviä tieteitä, halveksivat runouden lajia, jonka nämä arabit ovat omaksuneet. Ja kun heille esitetään näitä runoja, he kuuntelevat niitä syvää halveksuntaa osoittaen. He kuvittelevat, että ne loukkaavat hyvää makua, koska ne ovat rappeutunutta kieltä ja koska kieliopilliset säännöt eivät koske niitä. Mutta tämä tunne on peräisin pelkästään heidän kykenemättömyydestään arvostaa tämän kielen arvoa. Jos heillä olisi ollut sama kyky ymmärtää sitä kuin beduiini-arabeilla ja jos heillä olisi ollut makua ja arvostelukykyä, he olisivat löytäneet runoille ominaisesta tyylistä ja niiden henkevyyden luonnollisesta olemuksesta vahvan todisteen tämän kielen kyvystä ajatusten ilmaisemiseen. (Ḫaldūn 1856, 405–406.)

Sen lisäksi että kansanomaista epiikkaa sanottiin esitettävän »sekatyylikielellä», sitä myös halveksittiin ja paheksuttiin aiheidensa ja niiden käsittelytavan vuoksi. Kertomuksia luonnehdittiin rahvaanomaisiksi, vähäpätöisiksi, typeriksi ja ytimekkäämmin »valheiden verkoksi» ja siinä mielessä vaarallisiksi. Mainitun Ibn Ḫaldūnin aikana Egyptissä ryhdyttiin toimenpiteisiin kopioijien vieroittamiseksi näistä kansan tuotteista. Heitä varoitettiin, että heidän »on jätettävä kopioimatta ᶜAntarin tapaiset kertomukset, jotka merkitsevät vain ajanhukkaa ja jotka uskonnon kannalta ovat täysin tarpeettomia» (Wiet 1966, 103).

Mutta mikä on tilanne nykyään? Arabimaissa saattaa vielä siellä täällä esiintyä epäluuloa kansankirjallisuuden puolesta tehtyjä aloitteita kohtaan. Tällaisissa tapauksissa väitetään, että murteet edesauttavat arabiyhteisön jakautumista (ja totta onkin, että siirtomaapolitiikkaan, esimerkiksi Algeriassa, kuului murteiden tukeminen), kun taas klassisen arabian kehittäminen on yhtenäisyyden tae. Mutta yleisesti ottaen viime vuosikymmeninä on ollut nähtävissä uusi avaus uraauurtavien arabiankielisten tieteellisten teosten ansiosta, joista useimpien tekijät ovat egyptiläisiä kuten Rushdi Saleh, Abdelhamid Younis ja Farouk Khoursid. Tieteelliset laitokset ja yksittäiset henkilöt yrittävät

nyt, useissa tapauksissa yhteistyössä ulkomaisten tutkijoiden kanssa, kerätä ja säilyttää kansanperinnettä. Älymystön harrastama aidosti kansallisen aineksen etsintä ulottuu myös tämän »toisen» kulttuurin heijastamien kansanomaisten arvojen löytämiseen. Välittääkseen nuoremmalle sukupolvelle perustavaa laatua olevat arvot, joita epiikan sankarit ilmentävät, edesmennyt Mohammed Marzouki kirjoitti muistiin erään arabialaisen eepoksen mukaelman (Al-Ǧāziya al-Hilāliyya, 1978). Tosin tässä tapauksessa kirjoittaja päätti, kuten esipuheessa selitetään (Marzouki 1978, 7–8), jättää loogisuuden vuoksi pois historiallisten tapahtumien kannalta epäoleelliset ainekset ja tavoitella yhtenäisyyttä käyttämällä eräänlaista »välimuotoarabiaa» Hänen teoksensa voitti Bourguiba-palkinnon.

Länsimaiset orientalistit puolestaan ovat viime aikoihin asti ylenkatsoneet tämäntyyppisiä kansankertomuksia. Heidän kritiikkinsä on kohdistunut enimmäkseen siihen, mitä he kutsuvat »anakronismeiksi» ja »liioitteluksi» suhteessa historialliseen totuuteen, samoin kuin tyylin »monotoniseen toistoon». Heidän lähestymistapaansa näyttävät vinouttaneen kirjallisen sepittämisen normit: »Tuhannen ja yhden yön rinnalla muut ritariromaanit kalpenevat...», sanoo Wiet (1970, 214). Ja Pellat väittää (1971, 114), että »tullakseen todellisiksi eepoksiksi nämä kertomukset tarvitsisivat pääasiassa kirjallista muokkaamista, joka on epiikan mestariteosten tunnusmerkki». Tällaisiin päätelmiin on todennäköisesti vaikuttanut tietty malli, käsitys kirjailijan toiminnasta.

Kykenemättömänä käsittämään kertomuksia, jotka ovat olemassa ilman, että ne pohjautuisivat johonkin aikaisempaan, kirjoitettuun tekstiin, kriitikko on ymmällä kirjoitettujen tekstien välisestä suhteesta, kirjan ja sen suullisten ilmenemismuotojen välisestä suhteesta, sekä alkuperäisen »kirjailijan», »alkuperäisen version» ja kaikkialla läsnäolevan kertojan ja tietyn kertomuksen versioiden tai »toisintojen» laajan kirjon välisistä suhteista» (Connelly 1974, 17).

Sīrojen perinne

Negatiivisista arvioista ja suoranaisista kielloista huolimatta, jotka ympäröivät arabialaista eeppistä perinnettä, se on kuitenkin jatkanut olemassaoloaan välittyen sukupolvelta toiselle. Tarkastelen seuraavassa kyseistä perinteenlajia. Otan puheeksi sen arabialaisen nimityksen *sīra*, joka yleisesti liitetään tämäntyyppisiin kansankertomuksiin. Sen jälkeen valaisen lajia yhden sīra-esimerkin avulla, joka pohjautuu omaan tutkimukseeni ja keskittyy pohjoisafrikkalaisiin versioihin. Kyseessä on »sīra Hilālin pojista» (Sīrat Banī Hilāl); sen nimihenkilö Hilāl oli erään Arabian paimentolaiskansan kantaisä.

Sana *sīra*, joka liittyy tähän suosittuun ja arabialaisessa kansankirjallisuudessa laajalti edustettuun lajiin, on johdos verbistä, jolla on merkitys 'kulkea', 'matkustaa'. Substantiivi *sīra* tarkoittaa 'käyttäytymistä', 'elämäntapaa' ja vihdoin 'elämäkertaa'. Niinpä yksi lajin peruspiirre on sen sisällön oletettu totuudellisuus. Sīra on kertomus, joka »esittää yksityiskohtaisesti yhden perheen (tai heimon) peräkkäisten sukupolvien kohtalon syntymästä kuolemaan» (Hasan El-Shamy 1976).

Nyt puheena oleva sīra käsittelee siis Hilālin perheen kohtaloa. Sīran historiallinen tausta on seuraava: 900-luvulla Hilālin poikien beduiiniheimo muutti Arabiasta Egyptiin. Se jäi sinne 1000-luvulle asti, jolloin sen jäsenet lähetettiin Ifrīqiyaan (vastaa nykyistä Tunisiaa ja osaa Algeriasta). Tätä pitkää vaellusta kuvataan sīran viimeisessä sikermässä, jonka nimikin on »Marssi länteen». Useimmissa versioissa »marssi» lopulta päättyy hajaantumiseen, joka aiheutuu veljesten johtamien heimojen välisistä taisteluista:

Missä on Hilālin poikien heimo,
Maitoa antavien kamelien hoitajat,
Ovatko heidän jälkensä kadonneet vai vielä siellä?
(Baker 1978)

Milloin ja miten Hilālia koskeva suullinen perinne sai alkunsa? Tiedämme sen perustuvan 1000-luvun historiallisiin tapahtumiin. On hyvin todennäköistä, että perinne juontaa juurensa tuolta ajalta, vaikka meillä ei ole todisteita sen olemassaolosta ennen 1300-lukua. Kysymys sen alkuperästä on synnyttänyt erilaisia teorioita. Jotkut ovat yrittäneet todistaa, että alun perin oli olemassa ajoitettavissa oleva, tietyn kirjailijan kirjoittama eepos, joka oli siirtynyt suulliseen perinteeseen ja »rappeutunut» tässä prosessissa. Eräät uudemmat teoriat väittävät useiden peräkkäisten tuntemattomien runoilijoiden nivoneen sankariteot sīraksi ja välittäneen sitä suullisesti. Jälkimmäistä hypoteesia vahvistavat nykyään tieteelliset tutkimukset, jotka antavat ymmärtää, että sīra on ensisijaisesti ja pääasiallisesti suullista perinnettä. Tuorein on Connellyn analyysi vuodelta 1984, johon liittyy myös hänen selostuksensa Petračekin, Pantučekin ja Onaevan tätä kysymystä käsittelevästä tutkimuksesta (Connelly 1985, 50).

1700-luvulta lähtien olemme saaneet lisää tietoa Hilālin sīran erittäin laajasta maantieteellisestä levikistä ja sen myötä tapahtuneesta erilaistumisesta. Levinneisyysalue ulottuu Syyriasta Marokkoon, Maghrebista Tšadiin ja Egyptistä Sudaniin. Edward Lane kertoo, että viime vuosisadalla pelkästään Kairon kaupungissa yli viisikymmentä laulajaa oli erikoistunut esittämään Hilālin sīraa. Heitä kutsuttiin jonkin sikermän pääsankarin nimellä. Esimerkiksi ne, jotka erikoistuivat Abū Zayd -nimisestä sankarista kertovaan sikermään, tunnettiin nimellä »Abūzaydiyya», kun taas muita, jotka omistivat esityksensä Hilālin viholliselle Ḫalīfa Zanātille, kutsuttiin nimellä »Zanātiyya».

Performanssi

Tämän epiikan välittymistä suullisten esitysten myötä, jota Egyptissä on tutkinut A. Hawwas, Syyriassa ja Egyptissä G. Canova, ovat edesauttaneet ammattilaiset, jotka työskentelivät kahviloissa ja joita perheet saattoivat palkata erilaisiin tilaisuuksiin: Ramadanin öiksi, ympärileikkaukseen, häihin, pyhiinvaelluksen päättävään paluujuhlaan jne. Karkeasti ottaen ammattilaisia on kahdenlaisia. Yhtä tyyppiä edustavat – kuten vielä voidaan havaita Pohjois-Egyptissä – epiikan laulajat, jotka säestävät itseään yksikielisellä

soittimella (rabāba). He ovat yleensä luku- ja kirjoitustaidottomia ja oppivat runomittaisen epiikkansa suullisena perinteenä perheeltään ja/tai muilta runoilijoilta. »Runoilijan» – sanaa käytetään Pohjois-Egyptissä ainoastaan Hilālin sīran laulajista – täytyy kyetä, kansanomaisen sanonnan mukaan, laulamaan 99 yötä auringonlaskusta aamun sarastukseen (Abnoudy 1978, 17). Joka tapauksessa ammatti vaatii poikkeuksellista muistia ja taiteellista kykyä; »runoilijaa» itseään arvostetaan suuresti perinteen säilyttäjänä. Niin ristiriitaiselta kuin se meistä saattaakin tuntua, nämä »runoilijat» eivät ole arabeja; he ovat epämääräistä alkuperää ja heitä kutsutaan »mustalaisiksi» (Canova 1981).

Toista ammattilaistyyppiä edustavat kertojat. He kertovat Hilālin sīran proosaversioina, joihin kuuluu runomittaisia jaksoja. Joissakin tapauksissa he turvautuvat kirjoitettuun käsikirjoitukseen. Syyriassa heidän esityksensä perustuu käsikirjoituksen lukemiseen; yleisö arvioi heidän kykynsä heidän lausunnallisen taitonsa mukaan (Canova 1980).

On tarpeetonta mainitakaan, että suullinen esittäminen on nykyään vähenemässä. Hilāl-perinteellä on kuitenkin huomattava elinvoima joillakin alueilla. Esimerkiksi kahden viime vuosikymmenen aikana yksi kerääjä, Abderrahman al-Abnoudy, on nauhoittanut satoja tunteja Hilālin sīran esitystä Pohjois-Egyptissä. Muualla perinteen esittäminen perheiden viihdyttämiseksi on vielä elävää siellä täällä amatöörien ansiosta, kuten olen voinut itse havaita kenttätutkimuksissa Tunisiassa. Lisäksi on mainittava uusi ilmiö, hallituksen rahoittamat kansanlaulajat, jotka esiintyvät festivaaleilla ja turistikeskuksissa; vaarana on toisinaan, että aidon perinteen esittämisen sijasta kehittyy folkloristien »fakeloreksi» kutsuma tuote.

Kuten yllä totesin, kirjoitettu teksti saattaa tietyissä tapauksissa tukea suullista esitystä. Itse asiassa kirjallinen perinne on elänyt rinnan suullisen kanssa ainakin 1700-luvulta lähtien. Käsikirjoitusten määrä on huomattava: yhdessä ainoassa eurooppalaisessa kirjastossa, Berliinissä, on luetteloitu peräti 189 Hilālin sīran käsikirjoitusta. Halvat painetut kirjat ovat nyt korvaamassa käsikirjoitukset; niitä myydään nykyään kirjakaupoissa tai suurten kaupunkien markkinapaikoilla. Itse teksti on puoliammattilaisten kirjailijoiden laatimaa ja kirjoitettu eräänlaisella »välimuotoarabialla» pyrkimyksenä lähestyä klassista arabiaa.

Eepoksen sankarin ominaisuudet

Esitän vielä muutamia piirteitä sankarikaavasta, jossa genealogialla, syntymän olosuhteilla ja nimen alkuperällä on oma osuutensa; ne määräävät yleensä sankarin kaksiselitteisen statuksen. Esimerkkinä on Abū Zayd. Hänestä kertovan sikermän alkutilanne on seuraava: prinssin vaimo ei pysty synnyttämään poikaa. Eräänä päivänä hänen huomionsa kiintyy näkyyn taivaalla: linnut tappelevat. Häntä hämmästyttää yksinäisen linnun jalo olemus; se taistelee yksin useita muita vastaan. Hän ei voi olla sanomatta: »Toivottavasti synnytän pojan, yhtä jalon

kuin tämä lintu, vaikka hän olisi yhtä musta kuin lintu on» (Baker 1978, 4). Rukous toteutuu: hän synnyttää poikalapsen ja lapsi on musta. Mutta tosiasiassa lasta ei useimmissa versioissa kuvata kokonaan mustaksi vaan pikemmin mustan ja valkoisen kirjavaksi tai »puoliksi mustaksi, puoliksi valkoiseksi», tai hänellä on yksi musta ja yksi valkoinen silmä, tai valkoinen pää ja musta vartalo, tai hän on jopa valkoinen sisältä ja musta ulkopuolelta jne. Tämä piirre liittyy todennäköisesti eri ryhmien – joko musta- tai valkoihoisten – mahdollisuuteen omaksua Abū Zayd sankarikseen ja – eräiden mustan Afrikan yhteisöjen kohdalla – kulttuuriheeroksekseen (MacMichael 1912, 231–234). Vaikuttaa siltä, että niiden poikkeuksellisten ominaisuuksien ohella, jotka sankarissamme kehittyvät hänen varhaisessa nuoruudessaan, juuri hänen kaksiselitteiset piirteensä mahdollistavat hänen omaksumisensa erilaisiin kulttuureihin.

Toisella sankarilla, Dyābilla, joka on oikeastaan kaikkein suosituin Pohjois-Afrikassa, on myös kaksinainen olemus syntymänsä johdosta. Se on tärkeä avain hänen luonteensa ja käyttäytymisensä ymmärtämiseen heimon muiden jäsenten joukossa. Dyāb syntyy autiomaassa villieläinten keskellä, koska hänen äitinsä on jätetty yksin, yksinkertaisesti »unohdettu» – näin sanoo mustasukkainen toinen vaimo – karavaanin lähtiessä aamulla. Vastasyntynyt lapsi samastetaan šakaaleihin ja sitä kutsutaan Dyābiksi šakaalin nimen mukaan (*dyāb*, monikko sanasta *dīb*). Hänen elämäänsä tulevat leimaamaan samat piirteet kuin šakaalin elämää: yksinäisyys, sivullisuus, autiomaan syvällinen tuntemus, viekkaus, ennustustaito.

Esimerkkinä sankarin voimasta yleensä mainittakoon hänen kykynsä niellä suuria määriä ruokaa ja vettä, hänen kykynsä »lentää» (kuten sanonta kuuluu) valtavien etäisyyksien yli ratsastaen erinomaisella hevosellaan, hänen kykynsä särkeä kiviä virtsasuihkullaan, hänen sitkeytensä ja taitonsa taistelussa ja myös hänen haavoittuvuutensa, kun vihollinen sattuu tietämään hänen voimansa salaisen sijaintipaikan hänen polvessaan.

Sankareille ja sankarittarille annetaan nimiä, jotka tavallisesti liittyvät siunaukseen (esimerkiksi Abū Zaydille annettu etunimi oli »Baraka», jonka merkitys on 'siunaus'), runsauteen (Abū Zayd tarkoittaa 'lisääntymistä', 'ylijäämää', se annettiin lapselle tämän osoittaessa epätavallisia ominaisuuksia) tai kasvillisuuteen (Abū Zaydin äitiä kutsutaan nimellä »vehreys»). Epiteettejä esiintyy myös suhteellisen usein, esimerkiksi hevoseen viitataan yleensä sen karvojen värin mukaan. Dyābin tammaa kutsutaan nimellä, joka tarkoittaa epämääräistä valkoisesta harmaaseen ja siniseen vaihtelevaa väriä mutta joka merkitsee muutakin kuin väriä, nimittäin »tunteellista sävyä» (Boris 1958, s.v. *šahba*). Kameleita puolestaan voidaan nimittää metonymisillä ilmaisuilla (esimerkiksi »pitkät askeleet»), joihin liittyy myös tunnelatauksia. Beduiini kunnioittaa elämäntovereitaan, hevosia ja kameleita; sīran etelätunisialaisissa versioissa esiintyy kertosäe:

Missä on Hilālin poikien heimo,

joka kunnioitti maitoa antavaa kamelia,
tammojen ja ratsukamelien kansa...

Hilālin sīran ainakin maghrebilaisissa versioissa kaikkein merkittävin henkilöhahmo on nainen, jonka persoonallisuus on poikkeuksellisen särmikäs ja voimakas (ks. esim. Baker; Galley & Ayoub 1983; Mukhlis 1964). Ǧazya-nimen voidaan katsoa tarkoittavan »palkintoa». On totta, että hänen suhteensa hilālilaisten sulttaaniin – hän on tämän sisar – antaa hänelle mahdollisuuden tärkeään asemaan heimossa. Kuitenkin kun kolmasosa poliittisesta vallasta siirretään hänelle (Abnoudy 1978, 38), on syynä hänen poikkeuksellinen älykkyytensä ja viisautensa. Silloin kun heimon on päätettävä tärkeistä asioista (esimerkiksi ennen muuttoa länteen), vanhimmat kysyvät ja seuraavat hänen neuvojaan. Kaikissa tapauksissa hänet kuvataan neuvonantajaksi *par excellence*, joka osaa selvittää sekavatkin tilanteet ja löytää sopivimman konkreettisen ratkaisun. Kuivuuden uhatessa hän toimii kansansa hyväksi antautuen vaihtoesineeksi Hilāl-heimon ja kaupunkilaisprinssin välillä. Viimeksi mainittu antaa viljanjyviä, laidunmaata ja vettä, kun saa puolisokseen Ǧazyan. Todellisuudessa avioliitto on tilapäinen, sillä hilālilaiset päättävät ottaa sisarensa takaisin. Ǧazya esiintyy kaikissa tilanteissa heimon suojelijana ja sen esi-isiltä periytyvien arvojen vartijana. Hän saattaa muistuttaa heimonsa jäseniä hilālilaiselta vaadittavista miehisistä ominaisuuksista. Hän tekee niin, kun heimoneuvosto kysyy, miksi hän ei aina johda surevien kuoroa kuten hänen pitäisi. Hän vastaa silloin:

Oi Hilāl bū ʿAlī! Kolmenlaiset miehet ansaitsevat että heitä itketään valtavasti ja vaikertaen. Ensimmäinen on hän, joka uhmaa vaaroja ja jota sota kiihottaa. Toinen on hän, joka on vieraanvarainen kuivuuden ja nälän vuosien aikana, jolloin vesikulauksen antaminen janoiselle vaatii ponnistusta häneltä itseltään.

Kolmas on älykäs ja kaunopuheinen mies, joka on kykenevä pitämään kiinni oikeuksistaan ja puolustamaan muiden oikeuksia. Muut, oi Hilāl bū ʿAlī eivät ole enemmän arvoisia kuin hämärät valonpilkahdukset, jotka lähes sokea mies havaitsee. Heidän elämänsä rajoittuu naisten raskaaksi tekemiseen, kakaroiden aikaansaamiseen, jotka tulevat kasvattamaan typerysten joukkoa, ja ahnehtivaan juhlaruokien syömiseen juhlamenojen suurilta ruokavadeilta. He eivät ansaitse surua eivätkä kyyneleitä. (Guiga 1968, 28.)

Kolmas Ǧazyan mainitsemista hyveistä koskee puhetaitoa ja erityisesti taitavaa alluusion käyttöä. Hilālilaiset itse sanovat olevansa »alluusion kansa» (*ahl al-maʿnā*, Galley & Ayoub 1983, 44). Hilālin sīran suullisessa esityksessä laulaja turvautuu joko etiikan tai estetiikan tai molempien vuoksi implisiittisiin, allusiivisiin ja suggestiivisiin sanontoihin. Tämä pätee erityisesti, kun on kyse kokonaan runomittaisista versioista. Hyvän runoilijan katsotaan kykenevän käyttämään sanojen konnotaatioita ja riimillisiä sanaleikkejä tyydyttääkseen yleisönsä mieltymyksiä (ks. »musiikillisten metaforien» analyysia, Connelly 1984).

Proosaversiot sisältävät kuvailevia jaksoja ja myös loitsintaa lyhyinä riimillisinä säkeistöinä tai pitempinä runoina. Proosaversioiden esityksessä tulee näkyviin erikoinen vuorovaikutus kertojan ja yleisön välillä. Kertoja osoittaa yleensä henkilökohtaisia

huomautuksia yleisölle tarkoituksenaan ylläpitää sen mielenkiinto: »Kuunnelkaa, herra! Kuunnelkaa», hän toistaa. Mutta hän saattaa myös keskeyttää kertomuksensa tuodakseen esiin oman arviointinsa tai selityksensä tai havainnollistaakseen tunteita hyvin dramaattisen kohdan yhteydessä. Esimerkiksi kuvailtuaan hilālilaisten tappiota muuan tunisialainen kertoja pysähtyi ilmeisen hengästyneenä: »Antakaa minun levätä», hän sanoi kuulijoilleen, »antakaa minulle savuke . . .».

Esitykseni voi olla vain lyhyt johdanto arabialaisen kansanepiikan maailmaan. Se on saavuttanut tarkoituksensa, jos se on 1) muistuttanut folkloristejamme romantikkojen kiinnostuksesta arabialaiseen kansankirjallisuuteen, erityisesti ʿAntar-eepokseen, ja sen eurooppalaiselle taiteelle antamista virikkeistä, 2) tuonut vertailevan eepostutkimuksen ulottuville eräitä viimeaikaisia sekä arabialaisten että länsimaisten tutkijoiden saavuttamia tuloksia, 3) nostanut esiin Hilālin sīran ja sen merkityksen kulttuuri-identiteetille huomattavan laajalla sekä arabiaa että muita kieliä puhuvalla muslimialueella ja 4) valaissut joitakin tämän eepoksen sankarityyppien, kielen ja esitystavan erityispiirteitä.

(Suomennos Anne Gustafsson)

Kirjallisuus

Abnoudy, Abderrahman al- La Geste hilalienne. Traduction par Tahar Guiga. Cairo 1978.

Ahlwardt, Wolfram von Verzeichnis der arabischen Handschriften. Berlin 1896.

Ayoub, Abderrahman A propos des manuscrits de la Geste des Banu Hilal conservés à Berlin. M. Galley (ed.), Proceedings of the 2nd International Congress of Studies on Cultures of the Western Mediterranean. Algiers 1978.

Baker, Anita The Hilali Saga in the Tunisian South. Indiana University, Ph.D. dissertation, 1978.

Boris, Gilbert Lexique du parler arabe des Marazig. Paris 1958.

Canova, Giovanni Aspects de la tradition épique vivante en Egypte et Syrie. La Geste hilalienne (International Conference of Hammamet, Tunisia 1980). (painossa)

– Notizie sui Nawar e sugli altri Gruppi Zingari presenti in Egitto. Quaderni del Seminario di Iranistica, Uralo-altaistica e Caucasologica 19. Universita di Venezia 1981.

– Il poeta epico nella tradizione araba. Quaderni di Studi Arabi. Universita degli Studi di Venezia 1983.

Connelly, Bridget The Oral Formulaic Tradition of *Sīrat Banī Hilāl*. Prolegomena to the Study of the *Sīra* literature. University of California, Berkeley, Ph.D. dissertation, 1974.

– The Arab Epic Tradition. (painossa)

Galley, Micheline & Ayoub, Abderrahman Histoire des Beni Hilal et de ce qui leur advint dans leur marche vers l'ouest. Paris »Classiques Africains». Paris 1983.

Guiga, Tahar La Geste hilalienne. Tunis 1968.

Ḫaldūn, b. Histoire de Berbères. Traduction par de Slane. Algiers 1856.

Hawwas, Abdelhamid Les diverses écoles de réci-

tation. La Geste hilalienne (International Conference of Hammamet, Tunisia 1980). (painossa)

Lane, Edward An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians. London 1836.

MacMichael, H. A. The Tribes of Northern and Central Kordofan. Cambridge 1912.

Marzouki, Mohammed Al-Ǧāziya al-Hilāliyya (Arabic). Tunis 1978.

Mukhlis, Faiq Amin Studies and Comparison of the Cycles of the Banu Hilal Romance. London University S.O.A.S., Ph.D. dissertation, 1964

Norris, Harry The Adventures of Antar. Approaches to Arabic Literature 3. 1980.

Onaeva, D. K karakteristike struktury »Sirat Bani Hilal». Voprosy Vostočnogo Literaturovedenija i tekstologii. Moskva 1975.

Pellat, Charles Ḥamāsa. The Encyclopaedia of Islam 3. Leiden 1971.

Petraček, Karel Die Poesie als Kriterium des arabischen Volksromans. Oriens 23–24. Leiden 1970–71.

Al-Shamy, Hasan The Traditional Structure of Sentiments in Mahfouz's Trilogy: a Behavioristic Text Analysis. Al-ʿArabiyya, Journal of the American Association of Teachers in Arabic 9. Chicago 1976.

Wiet, Gaston Introduction à la littérature arabe. Paris 1966.

– Arabe. Encyclopedia Universalis 2. Paris 1970.

Aasia

JAAN PUHVEL

Iranilainen Kuninkaiden kirja: vertaileva näkökulma

Šāh-nāma eli Kuninkaiden kirja on Iranin kansalliseepos ja persialaisen kirjallisuuden kulmakivi, pitkälti samalla tavalla kuin Kalevala suomalaisille. Firdausī kirjoitti suurteoksensa tasan tuhat vuotta sitten (vuosien 975 ja 1010 välillä), Kalevala viettää vasta 150-vuotisjuhliaan. Kuitenkin tämä aikaero kutistuu ja menettää merkitystään, kun muistamme, että molemmat teokset pohjautuvat ikimuistoisiin traditioihin ja että niiden toimittamisajankohdan ovat määränneet historialliset yhteensattumat ja suuret vaikuttajayksilöt, maalaisaatelinen ja maalaistohtori. Persian kieli ei ole muuttunut olennaisesti sitten Firdausīn aikojen, eikä suomikaan ole kehittynyt merkittävästi kuluneena vuosituhantena; vaikka Lönnrot olisi syntynyt yhdennellätoista vuosisadalla yhdeksännentoista sijasta, ei Kalevala välttämättä olisi kielellisesti kovinkaan erilainen. Sekä Lönnrot että Firdausī kaivautuivat kotimaansa kaukaisempiin, itäisiin traditioihin, ja kumpikin liitti teoksensa maagissävyiseen ytimeen herooisen sivueepoksen, Lönnrot Kullervon tarinan ja Firdausī vielä itäisemmän, sīstānilaisen Sāmin, Zālin ja Rostamin sankarisyklin, joka juontaa juurensa Iranin ja Afganistanin raja-alueilta.

Näitä sinänsä ilmeisiä analogioita ei pidä viedä liian pitkälle; Firdausīn tarkoitus ei ollut kerätä iranilaista kansanrunoutta vaan sepittää Iranin kuninkaiden historia eeppiseen muotoon aina luomisesta sasanididynastian loppuun ja Islamin valloitukseen asti. Lönnrot sen sijaan ei olisi voinut kuvitellakaan leikittelevänsä historialla (vaikka Kaarle Krohn ja muut samanmieliset tutkijat myöhemmin yrittivätkin nähdä Kalevalassa historiallisia tosiseikkoja), edes legendaarisessa muodossa liittämällä teokseensa Pyhän Eerikin ja Kustaa Vaasan kaltaisia henkilöitä. Lyhyesti sanottuna, Lönnrot oli 19. vuosisadan oppinut muinaistutkija, mutta Firdausī 10. vuosisadan runoilija, jonka runomuotoista eeposta voi verrata ennen kaikkea lähes samanaikaiseen proosaeepokseen toiselta puolen maailmaa: Saxo Grammaticuksen Gesta Danorumiin. Mutta siinä, missä Saxon

tapauksessa on mahdollista selvästi erottaa historia myyteistä 9. kirjan jälkeen, Firdausīn kohdalla on paljon vaikeampaa ja kiistanalaisempaa koettaa erottaa myyttinen tarina-aines kronikkaeepoksesta. Tässä suhteessa Šāh-nāma muistuttaa enemmän toista laiminlyötyä ja väärinymmärrettyä proosaeeposta, Liviuksen teoksen Ab Urbe condita alkupuolta, missä jopa 5. kirjassa, vuoden 400 eKr. tienoilla, on epäselvää, missä myyttien sävyttämä legenda-aines loppuu ja selkeä, todellisuuteen pohjautuva *fasti consulares* alkaa.

Samoin kuin Livius käytti hyväkseen aikaisempia roomalaisia kronikoitsijoita, jotka tunnemme ainoastaan nimeltä tai joiden voimme vain päätellä vaikuttaneen, ja samoin kuin Saxo muokkasi vapaasti islantilaisia lähteitä omassa munkkilatinaksi kirjoitetussa kerronnassaan, samoin myös Firdausīlla oli edeltäjänsä: sāsānidien suuri virallinen kronikka Xvatāy Nāmak oli lähteenä joillekin arabien kirjoittamille teoksille kuten Tabarın Historiateokselle ja al-Thacālibīn Persian kuninkaiden historialle, mutta myös 10. vuosisadan puolivälissä itäisessä Iranissa kompiloidulle proosa-Šāh-nāmalle. Sen enempää Xvatāy Nāmak kuin proosa-Šāh-nāma ei ole säilynyt, mutta niiden aineisto oli pohjana runomuotoisten eeposten sarjalle vuosien 1000 ja 1300 välillä. Firdausīn jälkeen sepitettiin monia muita eepoksia, joista osa kilpaili pituudessa Šāh-nāman kanssa ja osa jopa ylitti sen runsaat 50.000 säeparia. Nämä eepokset ovatkin luonteeltaan lähinnä epigonisia ja Firdausīa jäljitteleviä.

Šāh-nāmaa voidaan tarkastella monin eri tavoin: kirjallisuuden tuotteena, historiallisena lähteenä, perinnekokoelmana, jossa on kaikkea kansantaruista myytteihin, ja »iranilaisen kansansielun peilinä». Teoksen vertailu muihin eepoksiin, olipa se esteettistä, temaattista, strukturaalista tai typologista, on vielä pitkälti suorittamatta, enkä ole halukas enkä sopiva ryhtymään siihen. Olisi aikaa vievää mutta yksinkertaista seuloa eepoksesta esille yleismaailmallisia kansantarujen motiiveja; Šāh-nāma esiintyy usein Aarnen ja Thompsonin indeksissä. Muutamia esimerkkejä poimiaksemme, Ferīdūnin suorittama maailman jako hänen kolmen poikansa kesken tuo mieleen Archer Taylorin artikkelin »What bird would you choose to be?» (Taylor 1965), Sūdāban yritys vietellä poikapuolensa Siyāvuš muistuttaa tarinaa Potifarin vaimosta tai Faidrasta, ja Esfandiyārin silmien haavoittuvuus (huolimatta kylpemisestä satulintu Sīmorghin veressä) Akhilleuksen kantapäätä tai Siegfriedin heikkoa kohtaa. Sekä kansallisen tradition Ferīdūn että sīstānilaisen syklin Zāl sisältävät »tyypillisen sankarilegendan» piirteitä, jotka Otto Rank ja lordi Raglan ovat postuloineet: enteiden täyttämä lapsuus, uhkaavat vaarat, ihmeellinen kasvaminen jne. Se, että Rostam lyö tietämättään poikansa Sohrābin, vastaa saksalaista Hildebrand-Habubrand -motiivia ja sen slaavilaisia ja kelttiläisiä paralleeleja. Tämä kaikki on vain pisara motiivi-indeksin meressä.

Aion kuitenkin keskittyä tässä historian, myytin ja kansallisen psykologian vuorovaikutukseen, sillä nämä kolme kietoutuvat omalaatuisella tavalla yhteen Šāh-nāmassa;

historiallisuuden ongelma ei ole koskaan kiusannut eeppisen runouden kirjoittajia. Heille myytin ja historian vastakkainasettelua ei yksinkertaisesti vielä ollut. He eivät tietoisesti pitäneet jumalten alkuperää inhimillisenä eivätkä olleet selvillä mahdollisesta myytin muuttumisesta sankaritarinaksi (Puhvel 1981, 237). Nykyaikainen tutkimus sen sijaan joutuu kohtaamaan tämän ongelman. Kukaan ei kiellä, etteikö sāsānidi-kuninkaiden ajan perinpohjainen käsittely teoksen loppupuolella ja lyhyesti hahmoteltu arsakidien (eli parthialaisten) aikakauden kuvaus ennen sitä, olisi pääkohdiltaan historiaa, vaikkakin sävytettynä legendoilla, kuten sāsānidi-hallitsija Khusraw Parvīzin (vuoden 600 jKr. tienoilla) ja armenialaisen prinsessa Šīrīnin romanssi. Pääkohdittain tämä Šāhnāman jälkimmäinen puoli on tarkka esitys sāsānidien dynastian historiasta, sen kohtaloista, sodista heftaliitteja ja bysanttilaisia vastaan, mainikealaisten ja kristittyjen vainoista ja Bahrām Čūbīnin vallankaappauksesta, joka keskeytti Khusraw Parvīzin valtakauden. Toisaalta kukaan ei myöskään vakavissaan epäilisi alkuaikojen pīšdādilaisten hallitsijoiden myyttistä luonnetta, valtiaiden, joiden kuninkuus kulkee Keyūmarsilta Siyāmakin (joka pelkästään täyttää aukon) kautta Hūšangille, Tahmurasille, J̌amšīdille ja sitten vallananastaja Zohākin jälkeen Ferīdūnille ja hänen pojilleen johtaen vain veljessotiin. Meillä on hyvin vahva todistusaineisto siitä, että tämä järjestys ei perustu Iranin historiaan vaan myytteihin, jotka ovat varsinaista iranilaista traditiota vanhempia ja joita voidaan seurata indoiranilaiselle ja jopa indoeurooppalaiselle kaudelle. Kyseessä olevat henkilöhahmot ovat niin selvästi teogonisella ja antropogonisella tasolla, ettei voi epäillä heidän myyttistä asemaansa. Heillä on vastineensa Avestassa, mikä auttaa jäljittämään heidän alkuperäänsä. Ensimmäinen kuningas Keyūmars on Avestan Gaya marətan, 'Kuolevainen elämä', abstrakti, antropologinen esi-isä, jonka on ilmeisesti synnyttänyt alkuperäinen zarathustralainen mieltymys abstraktioihin (esim. Aməă Spəntat) ja joka on sen jälkeen »re-mytologisoitu». Keyūmars on täten sekundaarinen kopio »ensimmäisestä ihmisestä», joka on joutunut myyttisen logiikan verkkoon, samastettu ensimmäiseen kuninkaaseen ja liitetty kuningaslistan alkuun. Seuraava kuningas, Hūāng, on Avestan Haošyaŋha, jonka epiteetti paraʃāta tarkoittaa 'ensiksi luotua' ja on pohjana termille »pīďādiyān», joka tarkoittaa näitä kuninkaita ryhmänä.

Tahmuras on Avestan Taxma Urupi 'urhea Urupi', ja J̌amšīd, yhä vieläkin iranilaisen taruston ja legendojen maineikkain hahmo, on Avestan Yama Xšaēta, kuuluisa kulttuuriheeros ja maailmanvaltias, joka hallitsi kultakautena ja varjeli kansaansa maanalaisessa suojassa, kun tuo kausi päättyi kauhistuttavaan kosmiseen talveen. Mutta J̌amšīd on myös yksinvaltias, joka sortui hybrikseensä ja menetti *farr*in, aurinko-sädekehän, joka kuului Jumalan valitulle. Hänen tilalleen tunkeutui lohikäärme-kuningas Zohāk, Avestan Aži Dahāka, jonka hartioista kasvavat käärmeet vaativat päivittäin ruoakseen lasten aivoja. Hänet vuorostaan syrjäytti Ferīdūn, Avestan Thraētaona, joka sai takaisin

osan Yama Xšaētan kadottamasta *Xvarənahista*, eli Firdausīn kielellä J̌amšīdin *farrista*. Yama-J̌amšīdin hahmo, rikas ja vaihteleva iranilaisissa myyteissä ja eepoksissa, vastaa intialaista Yamaa, alkuaikojen kaksosta, joka hallitsi Vedan tuonpuoleista. Yaman hahmoa on Intiassa huomattavasti rajoitettu, ja monia hänen myyttisistä ominaisuuksistaan on tarinaistettu ja liitetty eeppisiin sankareihin, kuten Yayātiin ja Vasu Uparicaraan, kahteen Mahābhāratan esi-isä-hahmoon (Dumézil 1973). Indoiranilainen, rekonstruoitu +Yama muistuttaa vielä luonteisindoeurooppalaista kosmogonista ja antropogonista kaksoshahmoa, skandinaavista Ymiriä ja Tacituksen Tuistoa. Šāh-nāmassa on vain, kronikkaeeposten tapaan, genealogisoitu antropogoninen systeemi, ja Keyūmars, Hūšang, Tahmuras ja J̌amšīd on muutettu peräkkäisiksi, toisilleen sukua oleviksi hallitsijoiksi. Sama diakroninen projektio on huomattavissa Tacituksen Germaniassa, missä »ensimmäinen ihminen» Tuisto ('Kaksonen') saa seuraajakseen poikansa Mannusin, kun taas Vedassa Yama ja Manu (joka on etymologialtaan samaa juurta kuin englannin 'man') esitetään veljeksinä tai ainakin saman isän, Vivasvatin, poikina. Todiste tälle löytyy Avestasta, jossa Yama on Vīvahvantin, Vedan Vivasvatin vastineen, eikä Taxma Urupin poika.

Kun Šāh-nāmassa kerrostuma Keyūmarsista J̌amšīdiin käsittää epiikaksi muutetun antropogonian, on Ferīdūnin voitossa Zohākista muistuma demonin- ja lohikäärmeensurmaajamyytistä, joka esiintyy Avestassa (Thraētaona versus AžiDahāka), Vedassa (Trita Āptya versus Triśiras tai Indra versus Vṛtra) ja skandinaavisessa traditiossa (Thor tappamassa jättiläisiä tai kalastamassa Midgard-käärmettä). Indoiranilaisessa ja indoeurooppalaisessa tarustossa tämä myytti liittyy tavallisesti sotaisaan ukkosenjumalaan, joka on samalla sateentuoja ja hedelmöittäjä; Indra vapauttaa vedet, Trita Āptya kuuluu veden valtakuntaan (*āptyá-* 'vetinen'), sāsānidi-aikaisten tekstien Frētōn on maanviljelyksen suojelija ja Thor on skandinaavisen maanviljelijäluokan (*karlar*) ystävä. Sankari käyttelee ukkosasetta: Indra *vajraa*, Thraētaona *vazraa* (josta on lainattu suomen *'vasara'*), Ferīdūn häränpäistä nuijaa (*gurz*, joka palautuu avestan sanaan *vazra*) ja Thor vasaraansa. Niinpä Ferīdūn-hahmo on vankasti kiinnitetty muinaisiranilaiseen, indoiranilaiseen ja indoeurooppalaiseen mytologiaan.

Kuitenkin tämän päälle on siirtynyt kerrostuma, joka on malliesimerkki muinaisen Lähi-idän myyttien diffusioitumisesta. J̌amšīdin, Zohākin ja Ferīdūnin muuten keskeytymättömään järjestykseen on liitetty vanha Lähi-idän teogonia-myytti hallitsijajumalien peräkkäisistä sukupolvista, ns. »kuninkuus taivaassa» -teema, joka tavataan hurrilaispohjaisessa heettiläisten käännöskirjallisuudessa (Kumardi-Ullikummi -sykli), Hesiodoksen Theogoniassa (Uranos-Kronos-Zeus-Tyfon -seuranto) ja useissa myöhemmissä kreikkalaisissa lähteissä (Apollodoros, Nonnos) sekä bybloslaisen Filonin Foinikialaisten Historian fragmenteissa (C. S. Littleton, ks. Puhvel 1970, 83–121). Tässä myytissä 'Taivas' -hahmon syrjäyttää ja kastroi hänen poikansa, jolla itsellään on kannibalis-

tisia taipumuksia jälkeläistensä suhteen mutta jonka lopulta syrjäyttää hänen oma poikansa, josta tulee hallitseva ukkosenjumala. Se, että J̌amšīdin, Zohākin ja Ferīdūnin välillä ei ole filiaatiosuhteita, osoittaa itsessään, että teema on myöhäinen tulokas, joka sotii kronikoitsijan genealogisointipyrkimyksiä vastaan. Avestassa Yama, tehtyään syntiä ja menetettyään sädekehänsä, joutuu veljensä Spityuran ja muiden pyöveleiden kahtialeikkaamaksi, mikä on ehkä muistuma indoeurooppalaisen kosmogonisen kaksosen paloittelusta (Puhvel 1981, 308). Firdausīlla vallananastaja Zohāk sahaa J̌amšīdin kahtia; Zohākin hartioista kasvaa käärmeitä, kuten Hesiodoksen Tyfonilla; hän ruokkii niitä lasten aivoilla ja tuo mieleen lapsiaan syövän Kronoksen, joka kastroi edeltäjänsä Uranoksen sahalaitaisella sirpillä. Firdausīn tematiikka muistuttaa erityisen läheisesti byblοslaista Filonia. Filonilla El kastroi edeltäjänsä, foinikialaisten Uranoksen yllätyshyökkäyksellä 32 vuoden odotuksen jälkeen. Samoin Zohāk odotti käsittämättömästi kokonaisen vuosisadan ennen kuin otti kiinni valtansa menettäneen J̌amšīdin ja halkaisi hänet. Samanlainen selittämätön, mutta selvästi sattumanvarainen yhtäläisyys on siinä, että Filonin El nai Uranoksen kaksi tytärtä ja Zohāk J̌amšīdin kaksi sisarta. Kaiken kaikkiaan näyttää siltä, kuin tänä myöhäisempänä aikana nyt kansanperinteeksi muuttuneiden ja siten taustansa menettäneiden motiivien potpuri olisi liittynyt herooisen seuraajaketjun elementiksi risteyttäen näin indoiranilaisia ja Lähi-idästä peräisin olevia myyttisiä motiiveja. Stig Wikander, joka ensimmäisenä huomasi 1900-luvun puolivälissä (Wikander 1951) nämä yhteydet, päätteli väärin perustein, että »Kuninkuus taivaassa» -teema olisi itsekin indoeurooppalaista juurta. Sen puuttuminen Intiasta ja Avestasta riittää osoittamaan tämän käsityksen virheelliseksi.

Kun Ferīdūn jakaa maailman kolmen poikansa, Salmin, Tūrin ja Īrāǰin, kesken, tulee Kuninkaiden kirja lähemmäksi diffusioitunutta kansanperinnettä ja maantieteellisiä tosiseikkoja. Salm saa Rūmin (so. Bysantin ja läntiset alueet), Tūr itäiset alueet ja nuorin poika Īrāǰ itse Iranin. Salm ja Tūr liittoutuvat Īrāǰia vastaan ja murhaavat hänet, mutta Īrāǰin tyttärenpoika Manuščihr tappaa vuorostaan heidät. Kesken kaikkia näitä ikäviä tapauksia liittyy teokseen uusia dimensioita. Tūrān tulee näyttämölle Iranin aina hyökkäysvalmiina itäisenä arkkivihollisena pitkäikäisen päällikkönsä Afrāsiyābin johdolla. Olisi väärin etsiä tälle historiallista taustaa, sillä iranilais-turanilaisella köydenvedolla on kaikki myytin tunnusmerkit. Afrāsiyāb esiintyy jo Avestassa Fraŋrasyanina, joka liikkuu jumalien seurassa yrittäen mm. turhaan siepata Iranin kuninkaallisen sädekehän, jonka jumalat ovat panneet talteen myyttiseen mereen nimeltä Vourukaša. Avestassa hän on selvästi vierasmaalainen, joka puhuu barbaarista siansaksaa, mutta Kuninkaiden kirjassa Iranin ja Tūrānin välillä on tietynasteinen symbioosi; esim. Siyāvuš jättää maansa ja nai Afrāsiyābin tyttären, ja heidän poikansa Khusraw nousee myöhemmin Iranin valtaistuimelle. Tilanne on samanlainen kuin irlantilaisessa Valloitusten

kirjassa vallitseva ambivalentti vihollisuuksien tila Túatha Dé Danannin, hallitsevan myyttisen kansanosan, ja fomorilaisten välillä; fomorilaiset ovat ulkopuolisia arkkivihollisia ja samalla kuitenkin mukana heimokudoksessa monin eri tavoin, mm. keskinäisten naimakauppojen kautta.

Tässä vaiheessa astuu kuvaan sistanilainen »sivueepos». Se on Balūěstānin pohjoispuolella sijaitsevien Sīstānin ja Zābolestānin paikallinen herooinen sykli. Firdausīn kotikaupunki Ṭūs sijaitsi kauempana luoteessa, Khorāsānin maakunnassa. Nämä itäiset alueet olivat zarathustralaisen reformin ja myyttisen tradition vakiintumisen ydinalueita. Lounaisen akhemenidi-valtakunnan kahden vuosisadan mittainen kukoistuskausi ei riittänyt siirtämään kulttuurin painopistettä Persepolikseen ja Susaan tuhannen kilometrin mittaisen aavikon yli; tämä muutos tapahtui lopullisesti vasta sāsānidien aikakautena kolmannen ja seitsemännen vuosisadan jKr. välillä. Myöskään itse Persia (Fārsin maakunta) ei toimi ensimmäisten dynastioiden legendaarisena näyttämönä päinvastoin kuin pohjoinen, jossa Ferīdūn kahlitsee Zohākin Demavendin vuoreen Elburzin vuoristossa, nykyisen Teheranin pohjoispuolella, ja jonne Rostam johtaa sotilaallisia retkikuntia Māzandarānin demoneja vastaan Elburz-vuoriston Kaspianmeren puoleisille rinteille. Arabivalloituksen jälkeen itä pysyi eräänlaisena takamaana, jossa kansallinen traditio säilyi ohuen islamilaisen pintakerroksen alla. Yazdin ja Kermānin keskusaavikolla zarathustralaisuus säilyi rajattoman pitkään, ja Khorāsānin aateli piti esi-islamilaista perintöä hengissä ja sai sen myös kukoistamaan eeppisen runouden loistossa, joka oli samanaikainen Persian kirjallisuuden kultakauden kanssa.

Firdausīn piti tehdä kompromissi: hänen pääaiheenaan oli suoralinjainen kansallinen traditio, mutta hän ei voinut myöskään kokonaaan laiminlyödä sīstānilaisen syklin rikasta aineistoa. Niinpä hän teki väkinäisen ratkaisun: kayanidikuninkaiden hallitessa Irania heidän sīstānilaiset paralleelinsa astuvat mukaan kuvaan Kuninkaiden kirjassa monin tavoin, tavallisesti kayanideja tukien, ja hallitsevat usein tapahtumia eepoksessa ja saavat päähuomion.

Myös tämä sīstānilainen dynastia on selvästi myyttistä alkuperää. Sen jäsenet polveutuvat Garšāspista, so. Avestan Kṛsāspasta, joka saa, tasavertaisena Thraētaonan ja Mithran rinnalla, kolmanneksen Jamšīdin menettämästä sädekehästä. Garšāspin nuija, dynastian talismaaninen ase, siirtyy Sāmilta Zālille ja sitten Rostamille, samoin kuin Rāmāyaṇassa Rāmalla on Kṛśāśvalta peräisin olevat aseet, mikä todistaa Kṛsāspan olevan yhteinen indoiranilainen hahmo. Sīstānilainen eepos on täynnä näyttäviä kohtauksia: Zālilla on syntyesssään lumenvalkea tukka, ja hän kasvaa, jouduttuaan heitteille, Sīmorghin pesässä; Zālin ja Rūdāban, Rostamin vanhempien, romanssi; Rostamin ja Sohrābin pojansurma-tragedia, josta Matthew Arnold sai tietää Sainte-Beuven arvosteltua Jules Mohlin Šāh-nāma-käännöksen, ja joka toimi inspiraationa eräälle Englannin 1800-luvun runouden merkkiteokselle. Rostamilla on yliluonnollisen pitkä elinikä, joka yltää

koko kayanididynastian yli ja jolla ei selvästikään ole mitään tekemistä historiallisen synkronismin kanssa.

Kayanidit muodostavat erään iranistiikan suurista kysymyksistä. Avesta, sekä *fravašien* (ihmisalkioiden, suvun henkien) listassa (Yašt 13) että sädekehän (*Xvarənah*) omistajien luettelossa (Yašt 19) mainitsee heitä kahdeksan: Kavi Kavāta, Kavi Aipivohu, Kavi Usa(ʃa)n, Kavi Aršan, Kavi Pisinah, Kavi Byaršan, Kavi Syāvaršan ja Kavi Haosravah. Sāsānidi- ja arabilähteet kertovat kahdesta ensimmäisestä (Kay Kobād ja Kay Apivēh) legendaarisia anekdootteja, jotka heijastuvat jopa Omar Khayyāmilla (»Kenties taas tässä ruusukuussa sortuu / J̌amšīd ja Kaykobādin mahtavuus»; käännös Toivo Lyyn käännöksen pohjalta. Suom. huom.). Šāh-nāma kuitenkin käsittelee pitempään vain kolmen peräkkäisen sukupolven kayanideja: Kay Usia, Siyāvušia ja Kay Khusrawta (so. numeroja 3, 7, 8), mutta Kay Kobād jää vain täyttämään aukkoa esi-isien ketjussa. Muut (numerot 4–6) ovat vain täyteainetta, jolla ei ole vaikutusta genealogiaan. Todellinen sankari on Rostam, ja Kay Us on usein vain pelkkä tukikeppi hänen hurjapäisille teoilleen. Kay Us on ailahteleva luonne, vuoroin hyvä kuningas ja vuoroin holtiton typerys. Hän alistaa Māzandarānin demonit ja pakottaa ne rakentamaan itselleen jalokivin koristeltuja palatseja Elburzin vuoristoon, missä vallitsi ihana, sivistynyt elämä ja ikuinen nuoruus, joka muistuttaa lähes Avestan Yama Xšaētan kultakautta, kun kuumuus ja kylmyys, vanhuus ja kuolema olivat kaikki hallittavissa. Mutta toisaalta Kay Us joutuu vaikeuksiin samojen, vähemmän tottelevaisten demonien kanssa ja sortuu hybriksen aiheuttamiin yrityksiin (kuten yritykseen valloittaa taivas kotkien vetämässä kulkuneuvossa), joista Rostamin täytyy pelastaa hänet. Silti hänen elämänsä on viehättävä, ja Jumala antaa lopuksi hänelle anteeksi. Hänen poikansa Siyāvuš ei pääse koskaan valtaistuimelle, vaan siirtyy Tūrānin puolelle, jossa hänet surmataan hänen vaimonsa jäädessä odottamaan hänelle poikaa, Khusrawta. Khusraw kasvaa Iranissa, tulee isoisänsä seuraajaksi ja hallitsee pitkään Rostamin auttamana, kunnes katoaa lumimyrskyyn.

Tämä kaikki on selvästi myytin ja kansanperinteen sekoitusta. Kuitenkin, ihmeellistä kyllä, historistiset ennakkonäkemykset ovat johtaneet yrityksiin osoittaa kayanidit todelliseksi dynastiaksi; näistä tärkein on Arthur Christensenin teos Les Kayanides (1931). Sana *kavi* sinänsä vastaa Vedan sanaa *kavi*, joka tarkoittaa eräänlaista pappismaagikkoa ja jolla ei ole mitään tekemistä kuninkuuden kanssa. Tämä vaikeus on siloiteltu pois kääntämällä termi *kavi* 'prince sorcier' (Jacques Duchesne-Guillemin) tai 'sakral stammefyrst' (Kaj Barr). Georges Dumézilin tutkimuksen (Dumézil 1971, 133-238) perusteella on kuitenkin nyt selvää, että kayanidit ovat dynastia, joka on kehitelty Kay Usin hahmon ympärille. Kay Us vastaa Avestan varjomaista Kavi Usania ja, indoiranilaisittain, intialaista Kāvya Uśanasia, joka on Mahābhāratan ensimmäisen kirjan sukutarinoissa demonien vakituinen loitsija, samalla tavoin jumalille palveluksiaan myyvän Bṛhaspati-jumalan ammattitoveri. Kāvya Uśanas

on näin liitossa demonien kanssa ja tulee välillä heidän herrakseen, samoin kuin Kay Us on vuoroin Māzandarānin *dīv*ien herra ja vuoroin heidän narrinsa. Kay Usin jalokivin koristellut palatsit Elburz-vuoristossa vastaavat aarteita, jotka Kāvya Ušanas kätkee myyttiselle Meru-vuorelle. Kāvyan taikakeinojen arsenaaliin kuuluu kyky herättää kuolleita henkiin ja manipuloida ikää, kuten Kay Usilla on hallussaan kuolettavia haavoja parantava eliksiiri (jonka hän tunteettomasti kielsi kuolevalta Sohrābilta); Elburzin palatseissa vallitsi ikuinen nuoruus, jne. Kaiken kaikkiaan tässä on selvästi indoiranilaiselta ajalta peräisin oleva jumalallinen taikojahahmo, joka on liitetty taruihin ja jo Avestassa sekundaaristi dynastisoitu. Tällainen muutos saattaa liittyä zarathustralaisuuden tulon aiheuttamaan mullistukseen, kun hallitsevan sotilasluokan suojelusjumalat muutettiin demoneiksi ja pappismanipulaattorit saivat mahdollisesti osakseen hallitsijoiden sädekehän (vrt. paralleeli vuoden 1979 Iraniin). Firdausī yksinkertaisesti vain käytti hyväkseen ja uudelleenjärjesteli jo olemassaolevaa materiaalia.

Kayanidien keinotekoisuus heijastuu epäsuorasti heidän seuraajissaan. Emme helposti ymmärrä, eikä kansallinen traditio itsekään tajunnut, mistä he tulivat. Yllättäen esille astuu Lohrāsp (jonka Kay Khusraw nimittää seuraajakseen vastoin ylimysten tahtoa) ja häntä seuraa hänen poikansa Gōstāsp. Nämä kummatkin nimet ovat »hevosnimiä»: Avesta tuntee samanlaisen parin, Aurvatspa ja Vištāspa (Goštāsp-nimen kantamuoto). Vištāspan henkilöhahmo on saanut piirteitä Kavi-traditiosta; Kavi Vištāspa on Zarathuštran suojelija, samoin kuin Goštāsp hyväksyy Šāh-nāmassa Zardoštin opetukset. Näyttää siltä, kuin eepos lähestyisi tässä vihdoinkin todellisuutta, sillä Zarathuštran historiallisuutta ei voida epäillä. Avestassa hänen isänsä nimi on Pourušāspa, mikä on myös »hevosnimi», mutta Zarathuštra tarkoittaa kamelinajajaa; tämä on samanlainen maanläheinen ammattinimi kuin Khayyām 'teltantekijä'. Nämä »hevosnimet» ovat tavallisia yhdysnimiä kuten sanskritin Bṛgadaśva, kreikan Agath-ippos tai muinaispersian Vištāspa, Dareios I:n isä, jonka nimi esiintyy kreikkalaisissa lähteissä muodossa Hystaspes.

Kuitenkin myös tässä myyttinen aines tunkeutuu väliin. Lohrāsp on niin kalpea, tyhjästä tullut varjokuva, että Gōstāspista tulee alkuperäisen parin vallitseva hahmo. Hänen vaimonsa nimi Nāhīd heijastelee Avestan suurta Anāhitā-jumalatarta, ja Stig Wikander (Wikander 1950) oli varmasti oikeassa nähdessään tässä intialaisten Assvinien, Nāsatyan ja Dasran, iranilaisen vastineen projisoituna taruksi, johon on lisätty jumalatarhahmo. Nāsatyan iranilainen vastine, Nāŋhaithya, demonisoitiin Zarathuštran aikan, ja itse jumalat korvattiin abstrakteilla käsitteillä Haurvatāt/Amṛtāt, 'Terveys/Pitkä elämä'. Vanha mytologia kuitenkin pysyi hengissä uusien nimien alla ja löysi tiensä jopa Koraaniin, jossa Hārūt- ja Mārūt-enkeleillä on osa dioskuurisessa myytissä Zohran, planeetta Venuksen, kanssa. (Anānitā oli yhdistetty planeettoihin jo Yaštissaan Avestassa; ks. De Menasce 1947). Tästäkin perimä-

tiedon osasta on siis turha etsiä historiaa.

Tässä vaiheessa on silti selvää, että eepoksen myyttinen osa on loppumassa. Jo aiemmin Kay Khusraw on surmannut Afrāsiyābin, ja tūrānilainen dimensio kuihtuu. Goštāspin poika Esfandiyār taistelee Rostamin kanssa ja kuolee taistelukohtauksessa, johon Sīmorghit alinomaan puuttuvat yliluonnollisilla kyvyillään. Lopulta Rostam itse joutuu oman veljensä Šaghādin uhriksi. Esfandiyārin pojalla Bahmānilla on tytär, Homāy (jonka Avesta tuntee nimellä Humāyā ja joka liitetään Vištāspaan), eli Čehrzād (Šeherazade), ja isän ja tyttären insestuaalisesta suhteesta syntyy Dārāb, jolla taas on kaksi poikaa, Dārā ja Sekandar.

Näin Šāh-nāma on laskeutunut turvallisesti historiaan. Dārāb ja Dārā on johdettu nimestä Dareios, ja Sekandar on itse Aleksanteri Suuri. Šāh-nāmaan sisältyy tiivistetyssä, lyhennetyssä ja elliptisessä muodossa se, mikä ainakin eurooppalaisille on Persian suuruuden kausi – akhemenidien aika. Ei sanaakaan dynastian perustajista, ei Kyyroksesta, Kambyseksestä, Kserkseestä eikä lukuisista Artakserkseistä. Dārāb ja Dārā eivät mahdollisesti pohjaudu Dareios Suureen, vaan Dareios II:een ja kolme sukupolvea myöhäisempään Dareios III Kodomannukseen, jonka Aleksanteri voitti. Klassisen Aleksanteriromaanin vaikutus tuntuu Firdausīn materiaalissa, mutta viimeisen Dareioksen ja kohtalokkaan muukalaisen, Aleksanterin, kuvaaminen veljinä ja voimainmittelyn muuttaminen veljessodaksi on iranilainen piirre. Akhemenidit ovat erikoinen sokea täplä Iranin kansanperinteessä. Persepolis tunnetaan kansan suussa *Taxt-e J̌amšīd*ina 'J̌amšīdin valtaistuimena', mistä sellainen *damnatio memoriae* johtuukaan, ja sen lähellä olevaa kuninkaallista hautakaupunkia Dareios Suuren ajoilta periytyvine, valtavine kallioseinään hakattuine hautakammioineen nimitetään *Naqš-e Rostam*iksi, 'Rostamin kaiverruksiksi'. Viimeisen Dareioksen ja Aleksanteri Suuren muokkaaminen veljeksiksi Šāh-nāmassa johtuu ehkä osin parthilaiskauden hellenopersialaisesta synkretismistä ja hellenistisistä hallitsijoista, sellaisista kuin Antiokhos tai Kommagenes (1. vuosisadalla eKr.), joka ei ainoastaan synkretisoinut hellenistisen kauden kreikkalaisia ja iranilaisia jumalia Etelä-Anatolian Nemrud Daghin huipulla sijaitsevassa hierothesionissaan, vaan myös johti juurensa isän puolelta Dareiokseen ja äidin puolelta Aleksanteriin. Tällaisten trendien vallitessa ovat myöhemmät lännen inspiroimat yritykset, kuten edesmenneen shaahin järjestämä Persian valtakunnan 2500-vuotisjuhlinta, olleet turhia.

Iranin suuri eepos ei siis ole suinkaan avain Iranin todelliseen varhaishistoriaan, ja tämänsuuntaiset oppineet yritykset ovat olleet harhateillä. Sen sijaan se on myyttisen ja legendaarisen tradition aarrekammio, eeppinen *tour de force*, joka valottaa iranilaista kansanluonnetta niin sen ihailtavilta kuin turmiollisiltakin puolilta. Šāh-nāmaan sisältyy sankarillisuutta ja uhrautumista sekä selvä taju runollisesta ja ihmeellisestä, mutta myös fanattisuutta, ksenofobiaa ja huolestuttavan paljon kostoa ja marttyyriutta. Šāh-nāma on tosiaankin avain sen dynamiikan ymmärtämi-

seen, joka piilee ahdistavissa tapahtumissa alkaen ylipappi Kartērista, joka aiheutti profeetta Manin marttyyrikuoleman, ja päätyen āyatolla Khomeinin toimeenpanemiin bahai-vainoihin Islamilaisessa Tasavallassa, alkaen roskaväestä, joka lynkkasi Alexandr Gribijedovin Teheranin kaduilla 1829, ja päätyen nykyisten iranilaisten salamurhaajien kamikazemaiseen hulluuteen. Šāh-nāman vaikutus iranilaisiin on ollut aivan yhtä syvällinen kuin Kalevalan vaikutus suomalaisiin mutta vielä pitkäaikaisempi. Tämän päivän iranilaisten yleisimpiä etunimiä eivät ole islamilaiset Mohammad, Ali tai Ahmad, vaan Hūšang, Tahmuras, Jamšīd, Manuščihr, Khusraw, Dariuš ja Ardašīr. Islamilaisen pintakerroksen ja arabialaisen vaikutuksen alla eepos on edesauttanut huomattavasti kielellisen puhtauden, kansallisen tietoisuuden ja kulttuurin säilyttämistä.

(Suomennos Jaakko Hämeen-Anttila)

Kirjallisuus

Dumézil, Georges Mythe et épopée II. Paris 1971.
– The Destiny of a King. Chicago 1973.
De Menasce, Jean Une légende indo-iranienne dans l'angélologie judéo-musulmane. Asiatische Studien 1. 1947.
Puhvel, Jaan Myth and Law Among the Indo-Europeans. Berkeley and Los Angeles. 1970.
– Analecta Indoeuropaea. Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, Band 35. Innsbruck 1981.
Taylor, Archer »What bird would you choose to be?» – a medieval tale. Fabula 7. Berlin 1965.
Wikander, Stig Sur le fonds commun indo-iranien des épopées de la Perso et de l'Inde. La Nouvelle Clio 1. 1950.
– Hethitiska myter hos greker och perser. Vetenskapssocieteten i Lund, Årsbok. Lund 1951.

WALTHER HEISSIG

Kalevalan ja mongolieeposten yhteiset motiivit

Kun aloin työskennellä tämän aiheen parissa, kävi varsin pian ilmi, että alunperin aikomani alaotsikko tulisi muuttaa muotoon: »Lajista johtuvaa samankaltaisuutta vai ural-altailaisia yhdyssiteitä?» Osoittautui myös tarpeelliseksi rajoittaa tarkastelu motiivien ja juoniainesten mongolilaisiin rinnakkaismuotoihin. Ottaen huomioon suomalaisten ja venäläisten satujen, bylinoiden, viikinkisaagojen ja itämaisten kertomusten jo varhemmin todetun vaikutuksen eräisiin Kalevalan jaksoihin ja niiden alkuperäisaineistoon, nämä mongolilaiset yhteydet merkitsisivät uutta ulottuvuutta euraasialaiseen suuntaan.

Suomalaisen ja mongolilaisen epiikan yhteisiä motiiveja

Ei ole sattuma, että Lönnrotin Kalevalan yksi keskeisaihe on sulhasen matka ja kosijoiden testaaminen; kyseessä on yksi eurooppalaisten sankarieeposten suosituimmista motiiveista. Sen perusteella muodostuu myös toinen niistä kahdesta pääryhmästä, joihin Keski-Aasian eepokset, mukaan lukien mongolilaiset eepokset, voidaan jakaa (Poppe 1937, 74–68; 1968, 189–197; Heissig 1978, 9). Kalevalassa tätä motiivia käytetään kolmasti. Ensin vanha Väinämöinen tekee turhan matkan Pohjan neitoa kosimaan. Sen jälkeen nuori Lemminkäinen tekee samanlaisen matkan, kunnes lopulta seppä Ilmarinen kolmesta tehtävästä suoriuduttuaan tuo neidon morsiamena kotiinsa. On tuskin yllättävää, että Lönnrotin keräämässä koko lauluaineistossa kosijoiden testaamisen ja heiltä vaadittujen ansiotöiden lukumäärä on paljon suurempi (Fromm 1979, 442, 472), eikä tällöin ole suinkaan kysymys pelkistä kontaminaatioista.

Kuvaus Lemminkäisen tekemästä kosintamatkasta (Kalevalan 12. ja 13. runo) hyödyntää lukuisia sellaisia motiiveja, jotka tavataan myös mongolilaisten eeposten kertovissa jaksoissa:

- Lemminkäinen lähtee kosintamatkalle vastoin äitinsä neuvoja ja varoituksia.
- Lemminkäinen jättää äidilleen harjan, joka alkaa vuotaa verta, jos hän kuolee.

- Ensimmäinen ansiotyö on hirven pyydystäminen, jonka henget ovat tehneet puunpalasista ja saaneet elämään.
- Toinen tehtävä on noutaa Hiiden ruuna.
- Kolmas tehtävä on surmata joutsen Tuonelan joella.
- Tässä yhteydessä sokea mies vahingoittaa sankaria vesikäärmeellä; tämän ruumis silpoutuu ja palaset joutuvat Tuonelan jokeen.
- Järkyttyneenä veripisaroista, jotka ilmestyvät kuoleman merkiksi jätettyyn harjaan, Lemminkäisen äiti lähtee etsimään poikaansa erilaisiin eläinhahmoihin muuntautuneena.
- Hän kokoaa silvotun ruumiin ja herättää sen henkiin hunajavoitein ja loitsuin.
- Kuollut mies nousee ylös luullen vain nukkuneensa pitkän aikaa.

Kalevalan runoihin 12–15 sisältyvän kertomuskokonaisuuden motiivit voidaan luetella mongolilaista epiikkaa varten ehdotetun typologian mukaan (Heissig 1979, 14–22) seuraavasti:

- vanhempien varoitukset ja kielto (6.1.–8.)
- kosijoiden kolme koetta (12.7–4)
- maagisen eläimen metsästys (12.7.4–3)
- hevosen etsintä (12.7.4.–4)
- jättiläislinnun surmaaminen (127.4–1)
- elämän oraakkeli (8.3–4)
- vihollisen surmaaminen (10.6–8)
- ruumiin silpominen (10.6–9)
- kuolleen henkilön etsintä (6.1.3.–3)
- kuolleen herättäminen henkiin lääkkeillä (11.3.–1)

Tarkasteltakoon hieman lähemmin näiden motiivien vastaavuutta mongolilaisessa ja suomalaisessa epiikassa.

Johdantomotiiveja

Varoitus tai kielto, jonka sankarin äiti tai isä esittää tämän aikoessa lähteä kosintamatkalle tai hankkimaan sotamainetta, esiintyy mongolilaisessa sankarirunoudessa juonikokonaisuuden alussa; alkumotiivina sen merkitystä ei siis voi väheksyä. Vanhemmat viittaavat sankarin nuoreen ikään (yleensä hän on vain kolmevuotias) ja vetoavat hänen kokemattomuuteensa, vähäverisyyteensä ja hänen luittensa pehmeyteen (Heissig 1979a, 9). Erityisesti äiti korostaa odotettavissa olevia vaaroja ja kuoleman uhkaa (Taibai 1982). Mongolilaisessa Geser-sikermässä muuan sankarin puolisoista yrittää pyynnöin ja juonin estää häntä lähtemästä vaaran tielle (Schmidt 1966, 125–126; Heissig 1983b, 265). Eräissä muissa mongolilaisissa eepoksissa sankarin täytyy jopa yöllä hiipiä nukkuvan puolisonsa vierestä, sillä tämä on varoittanut häntä lähtemästä vihollista vastaan. Myös lapsisankareiden täytyy usein lähteä matkaan vastoin heitä varoittaneiden tahtoa. Sankarin vaimo varoittaa tätä kohtaavista vaaroista usein kertomalla hänelle unesta, jonka on toistuvasti nähnyt (Heissig 1979b, 22-23; 1984, 99).

Sankarin lähtöön liittyy mongolilaisessa epiikassa *enteen tai elämän oraakkelin* motiivi. Lähtevä sankari (riippumatta siitä, lähteekö hän partnerinsa – vaimon, siskon, sotatove-

rin, veriveljen – luvalla vai ei) jättää oraakkeliesineeksi korvarenkaan, sormuksen, viilan tai nuolen, joka väriä vaihtamalla, ruostumalla, murtumalla tai värisemällä varoittaa sankarin kohtaamasta vaarasta tai kuolemasta ja kutsuu siten partnerin apuun (Heissig 1981b, 112). Tämä motiivi liittyy suoraan kuolleen henkiinherättämismotiiviin ja itse asiassa antaa alkusysäyksen henkiinherättämiselle tai niille partnerin toimenpiteille, jotka aikanaan johtavat sankarin henkiinherättämiseen (Heissig 1981a, 88).

Kuolema ja ylösnousemus

Lemminkäisen jättämä harja, joka valuu verta, on kiistaton esimerkki samasta motiivista. Mutta toisin kuin Kalevalassa, mongolilaisessa epiikassa sankarin sisko, ei äiti, kutsutaan etsimään häntä ja *herättämään hänet henkiin*. Tällä sisarhahmolla, kuten äidillä Kalevalassa, on yliluonnollisine kykyineen selvää samankaltaisuutta naispuolisen parantaja-šamaanin kanssa (Heissig 1981a). Avustavan sisaren hahmolla (esim. sankarineito Aǰu mergen; Heissig 1983a, 21) on myös yhtäläisyyksiä Altain turkkilaisten ja jakuuttien tarullisten naishahmojen kanssa, joilla on samantapaisia funktioita. Edelleen sillä on yhtäläisyyttä germaanien parannuskykyisten Taisteluneidon ja Joutsenneidon kanssa (Hatto 1980, 267–297; Poppe 1981). Samoin kuin mongolilaisen epiikan sisarhahmot ja germaanien Joutsenneito lähtevät sankareiksi pukeutuneina etsimään ja auttamaan kadonnutta ja kuollutta veljeään (Lőrincz 1979, 62, 87; Poppe 1979, 28–36; Meletinskij 1963, 269, 312), samoin Lemminkäisen äiti lähtee erilaisissa eläinhahmoissa etsimään poikaansa ja Keski-Aasian šamaanit käyttävät erilaisia eläinhahmoja saapuessaan vainajien asuinsijoille tai poistuessaan niiltä.

Lemminkäisen *ruumiin silpominen* ensin viiteen, sitten kahdeksaan palaan, jotka sitten heitetään Tuonelan virtaan, vastaa manguksen, hirviön, silpomista, jonka suorittaa hänen surmaajansa, mongolilaisen epiikan sankari. Hirviön (uhkaavan vihollisen symbolin) ruumiin silpominen, sen jäsenten ja luurangon heittely hajalleen ja tuhoaminen on mongolilaisen epiikan ja saduston laajimmin levinneitä motiiveja. Se tunnetaan koko sillä alueella, jossa mongolia puhutaan ja se esiintyy mm. Geser-sikermässä (Heissig 1983b, 244–245; 1979a, 13). Motiivi ruumiin silpomisesta viiteen kappaleeseen, neljään raajaan ja päähän, mainitaan usein ja se esiintyy myös Kalevalassa (14:449).

Ruumiin luiden ja lihan täydellisen tuhoamisen takana on ajatus, että siten estetään vihollisen maaginen henkiinherättäminen (Heissig 1979a, 13), sillä tätä pidettiin mahdollisena vain jos luuranko oli säilynyt ehjänä. Samaa käsitystä ilmentää Siperiassa laajalti tunnettu tapa säilyttää saaliseläinten kaikki luut eheinä sekä Pohjois-Euraasian kansojen karhukulttiin liittyneet samantapaiset käytänteet (Paulson 1963, 483–490; Paproth 1976, 194, 289; Heissig 1981a, 95). Monissa mongolien ja jakuuttien eepoksissa on henkiinherättäminen mahdollista vasta viimeisenkin ruumiinosan – silmän tai kyl-

kiluun – löydyttyä (Büxü xara xübüün 1972; Priklonskij 1891; Poppe 1977, 178–183). Tietoon siitä, että henkiinherätyksen onnistumiseksi on ruumiin oltava osiltaan täydellinen, perustuu myös Lemminkäisen äidin ponnistelu kaikkein pienimpienkin ruumiinosien löytämiseksi (Kalevala 15:277–304).

Itse henkiinherätys hunajasta ja rasvoista tehdyillä voiteilla (Kalevala 15:397–470) sekä taivaan balsamilla vastaa mongolilaisessa epiikassa usein esiintyvää voitelua lampaan- tai kärpänvalkoisilla rohdoilla, jotka parantavat puolessa tai yhdessä vuorokaudessa (Heissig 1980a; 1981a, 30–33). Mongolilaisessa epiikassa henkiin herätettävä ruumis voidellaan myös taivaallisella ambrosialla nimeltä rasiyan. Juoneen sisältyy myös viittauksia intialaiseen soma-juomaan ja sen valmistamiseen tislatusta maidosta (Guseva 1982, 89–95). Ja vielä voidaan rinnastaa mongolilaisen epiikan ja saduston parantamistaitoiset ja henkiinherättämiskykyiset naishahmot, Kalevalan Lemminkäisen äiti, joka loitsii ja pystyy muuntamaan itsensä eläinhahmoihin, sekä parantavan naisšamaanin hahmo (Heissig 1981a, 98–99). Heidän rooliinsa kuuluva kuolleen etsintä vastaa miespuolisen šamaanin saamaa tehtävää matkallaan kuolleitten luokse: löytää sairas tai kuollut henkilö ja tuoda hänet takaisin elävien joukkoon (Stary 1979, 192–199; Nowak & Durrant 1977).

Vielä erään yhtäläisen piirteen mongoliepiikan henkiinherättämismotiivin kanssa tuovat esiin Lemminkäisen sanat, kun hän herätessään sanoo nukkuneensa pitkään syvässä unessa (15:559–560). Samalla tavalla sankarit Altaisümben Xüü samannimisessä eepoksessa (Bawden 1982, 159), Uladaj mergen -sankari Han haranggui -eepoksessa (Poppe 1982, 50) sekä henkiinherätetyt sankarit Geser-kaanista kertovassa epiikassa ym. tiedustelevat, kuinka pitkään he ovat nukkuneet (Heissig 1983b, 113; 1962, 92–110).

Ansiotyöt

Myös niillä *kolmella tehtävällä*, jotka annetaan morsianta kosivalle Lemminkäiselle, on vastineensa tehtävissä, jotka morsiamen isä – kosijan sabotointi ja tuhoaminen mielessään – antaa sankarille, joka on jo voittanut kolmessa sankarillisessa kohtauksessa. Kun muistamme, että mongolilaisessa epiikassa kosintamatka alunperin heijastaa šamaanin matkaa (Heissig 1983b, 307), käy selväksi, että Lemminkäisen saamat tehtävät juontuvat samalta pohjalta. Sen sijaan, että tukeutuisimme bysantin ajan kauppareittejä pitkin tulleisiin Lemminkäis-runojen varhaisiin itämaisiin vaikutteisiin (Fromm 1979, 437–438), voimme havaita tässä todisteita euraasialaisista kertomusmalleista.

Monessa mongolilaisessa eepoksessa kosivan sankarin täytyy Lemminkäisen tavoin kesyttää taivaallinen hevonen puhumalla sille lempeästi. Usein tämä kuvataan formuloin. Ei ole vaikea nähdä härässä – hirviöhahmon ruumiillistumassa, jonka mongoliepiikan sankarikosijan tulee tappaa tai nujertaa – vastinetta henkien puunpalasista tekemälle hirvelle, joka oli yksi niistä esteistä, jotka Lemminkäisen on voitettava šamaanin mat-

kaa muistuttavalla kosintamatkallaan. Maagisen hirven metsästys esiintyy mongoliepiikassa myös sellaisenaan Geser-sikermässä (Hummel 1973, 37–38).

Lemminkäisen kolmas tehtävä, joutsenen surmaaminen Tuonelan joesta, vastaa puolestaan jättiläislintu garudan surmaamista, jonka sankari suorittaa saadakseen siltä yhden pyrstösulan sekä todistukseksi arvostaan kosijana että morsiuslahjaksi. Tällaisia vastaavuuksia löytyy sekä Geser-sikermästä että monesta muusta mongolilaisesta eepoksesta (Heissig 1983b, 496–500).

Myös mongolilaisten eeposten sankarin täytyy raivata tiensä morsiamensa (useissa näissä eepoksissa vainajan sielun ruumiillistuma) luo ylittämällä kuohuva joki tai sellainen virta tai merenlahti, jonka yli ei voi kahlata. Tämä on yleensä mahdollista vain hevosen avulla. Kalevalan »pyhän virran pyörtehet» vastaavat Geser-kaanista kertovan eepoksen neljännessä osassa esiintyvää nopeasti virtaavaa maagista jokea, jossa »ikään kuin hevosia, ihmisiä ja kiviä virtaa kohisten toistensa ohi» (Schmidt 1966, 132) ja joka Geserin tulee ylittää. Tämä kuoleman valtakunnan rajajoki, jolla on vastineensa myös sojoottien, mantšujen ja tunguusien šamaaninmatkoissa (Nowak & Durrant 1977; Stary 1979), esiintyy Kalevalan 16. runossa, jossa Väinämöisen onnistuu ylittää joki Tuonen tyttären avulla.

Silmäänpistävää yhtäläisyyttä on myös saman matkan aikana Väinämöisen paon yhteydessä, kun tämä myrkyllisen käärmeen muodossa välttää kaikki tielleen asetetut rautaverkot. Geser-sikermän 14. osassa on kohtaus, jossa sankarikaani Geser ajaa takaa valtavan kultaisen kalan (Altaqai ǰiγasun) muodossa olevaa hirviön henkeä. Geser on asettanut tämän esteiksi kultaisia ja hopeisia verkkoja, joista tämä kuitenkin luikertelee läpi muuntamalla itsensä kultaiseksi käärmeeksi (Heissig 1983b, 132, 326). Samalla tavalla kerrotaan lappalaisten šamaanien päässeen verkoista kalan muodossa (Fromm 1979, 457). Tuonelan »akka käykkäleuka», joka kutoo rautaverkot estääkseen Väinämöistä pääsemästä manalasta, saa vastineensa mongolilaisessa ja altailaisessa epiikassa, jossa samantapaiset hahmot ajavat sankaria takaa tai yrittävät estää häntä. Esimerkkinä olkoon vaikkapa burjaattieepoksen Büxü xara xübüün vanha eukko, jolla on »valkoinen nokka kuin jäähakku ja käykkäleuka» (Ulanov 1963, 69; Heissig 1983b, 320–321; Poppe 1977, 63).

Vastaavuutta osoittaa myös seppä Ilmariselle kosintatilanteessa annettu tehtävä, jossa häntä vaaditaan pyydystämään pelottava hauki Tuonelan joesta. Tämä muistuttaa edellä mainitun kultaisen kalan, Altaqain, pyydystämistä Geser-eepoksessa. Motiivi jättiläiskalasta ei esiinny vain mongolilaisten ja Altain kansojen keskuudessa vaan myös Pohjois-Euraasiassa (Aalto 1979, 33). Ilmarisen toiseen tehtävään sisältyy kohtaus, jolla on vastine burjaattien epiikassa: Kalevalan 19. runossa Ilmarista vaaditaan pyydystämään villi karhu ja susi. Tässä hän onnistuu takomalla ensin itselleen terässuitset ja rautaköyden, jolla hän pyydystää ja sitten kesyttää villieläimet. Burjaattien eepoksissa Erensej ja Sonxodoj mergen büxün morsia-

men isä asettaa sankari-kosijalle tehtävän pyydystää ja tuoda mukanaan jättiläismäinen kultainen koira, joka elää itäisen meren rannalla. Muutoin sankarin on luovuttava morsiamesta. Taivuteltuaan ensiksi vastahakoisen sepän takomaan hänelle raudasta ketjun, kahleet ja kuonokopan sankari pyydystää villikoiran ja vie sen tulevalle appiukolleen (Homonov 1968, säkeet 7705–8081; Poppe 1980, 363–372; Büxü xara xübüün 1972, 130, säkeet 317–416; Poppe 1977, 125–127). Sama episodi esiintyy myös mongolilaisessa Geser-eepoksessa mutta siinä Geserkaani on itse sepän oppipoikana (Heissig 1980b, 42–43).

Muita yhteisaiheita

On vielä mainittava kolme muuta rinnakkaisilmiötä, jotka tosin eivät liity kosijalle annettaviin tehtäviin. Nämä ovat nielaisijamotiivi, sankarin paluu hylättyyn, raunioituneeseen kotiinsa sekä isättömän ja kostonhimoisen pojan nopea kasvu.

Sankarin paluu hylättyyn kotiinsa esiintyy mongolilaisessa epiikassa usein siirtymävaiheessa kosintamatkan ja hyvitysretken välillä. Se motivoi sankarin uuden lähdön, sillä palatessaan kosintamatkaltaan hän saa tietää, että hänen poissa ollessaan vihollinen on hyökännyt hänen kotiinsa ja vienyt hänen isänsä ja äitinsä sekä sukulaisensa ja kansansa orjiksi. Sankari palaa tyhjään kotiin: poissa ovat karja, ihmiset ja jurtta; ruohoa kasvaa ennen kovaksi tallautuneella lattialla. Vain ruosteinen rauta-arina on jäljellä tulisijan tuhkan keskellä. Sankari purskahtaa itkuun, mutta silloin puhuva eläin, piiloutuneina hengissä säilyneet palvelijat tai useimmiten äidin tai kaapatun vaimon arinan alle jättämä viesti kertoo hirviön (mangusin) hyökkäyksestä. Tämä sama kertomusmotiivi esiintyy Kalevalan 29. runossa, jossa Lemminkäinen palaa kotiinsa löytäen sen poltettuna ja hylättynä. Lemminkäinen purskahtaa itkuun äitinsä vuoksi. Lopulta hän kuitenkin lähtee seuraamaan jälkiä tallatussa kanervikossa, ja ne johtavat hänet pienelle piilopirtille metsän keskellä. Tänne hänen vanha äitinsä on paennut, ja nyt tämä kertoo pohjoisesta tulleesta hyökkäyksestä, joka on syynä hänen pakoonsa.

Nielaisijamotiivi esiintyy Kalevalan 17. runossa, jossa tietoa hakeva Väinämöinen tulee muinaisen jättiläisen, Vipusen, luokse ja tämä nielaisee hänet. Vasta kun Väinämöinen on ollut pitkän aikaa Vipusen vatsassa ja kiusannut tätä kysymyksin ja pajatöin hänen onnistuu paeta. Yhteyksistä tämän nielaisijakertomuksen ja šamaanin tekemän matkan välillä ovat tutkijat kiistelleet; tällöin on tarkasteltu pohjoiseurooppalaisten satujen sisältämiä motiivitoisintoja (Fromm 1979, 462–463). Sama motiivi esiintyy kuitenkin jopa kaksi kertaa pelkästään Gesersikermässä. Kummallakin kerralla uhri vapautuu uhkaamalla viiltää tiensä ulos nielaisijan vatsasta tikarilla tai jollakin muulla terävällä aseella (Heissig 1983b, 408). Samantapainen motiivi löytyy myös Geser-eepoksen länsitiibetiläisestä versiosta.

On huomattava, että toisin kuin Lönnrotin Kalevalan suhteellisen väkivallattomassa ver-

siossa, eräässä Frommin (1979, 463) mainitsemassa runossa, jota ei ole sisällytetty Kalevalaan, on episodi, jossa Ilmarinen leikkaa vatsan auki vanhalta mieheltä, joka on nielaissut hänet. Motiivi ulospääsytien hankkimisesta veitsellä viiltäen tunnetaan siis myös Pohjois-Euroopassa.

Samankaltaisia piirteitä Kalevalan ja keskiaasialaisen epiikan nielaisuepisodin väillä on ainakin kaksi. Herättääkseen 17. runossa jättiläismäisen Vipusen Väinämöinen vääntää rautatangon sen kitaan leukapielten väliin (17:77–80). Sen jälkeen Vipunen nielaisee hänet. Geser-sikermän kymmenennessä osassa, joka kertoo Geserin taisteluista mustankirjavaa ihmissyöjätiikeriä vastaan (Heissig 1977, 89-101), sankari Geser hyppää tiikerin kitaan ja työntää kaksi kultatankoa alempien torahampaiden väliin (Heissig 1981a, 267).

Motiivi sankarillisiin tekoihin määrätyn *lapsen poikkeuksellisen nopeasta kasvamisesta*, joka tavataan usein sankarirunoudessa ja saduissa (AT 585), esiintyy myös Kalevalan 31. runossa, jossa veljensä surmaaman Kalervoisen vaimo synnyttää vankeudessa pojan. Jo kolmen päivän ikäisenä lapsi katkoo kapalonsa ja halkaisee kehtonsa kahtia, ja jo kolmen kuukauden iässä hän suunnittelee isänsä kuoleman kostamista. Tämä tuleva sankari on Kullervo, jonka urotyöt ovat aiheena runoissa 32–36 (oletettavasti alunperin erillinen runo, joka on sisällytetty Kalevalaan).

Esimerkkejä samanlaisesta sankariksi aiotun lapsen nopeasta kasvusta löytyy myös mongolilaisesta epiikasta, erityisesti alkuperältään länsimongolilaisista eepoksista (Rinčendorǰi & Dongrubǰamso 1981, 62; Taibai 1982). Eräässä mongolilaisten eeposten ryhmässä kerrotaan vihamielisen jättiläisen, mangusin, klaanin tuhoamisesta viimeiseen mieheen. Siinä kuolleen hirviön poika, joka on ennenaikaisesti pakotettu ulos äitinsä kohdusta, puhuu valittaen, ettei hän kykene säilymään hengissä kostaakseen isänsä puolesta (Bawden 1982, 75). Samanlainen valitus on eepoksessa Aγi ulaγan qaγan-u Altan ǰalab küü, joka on tallennettu Bargun alueella. Siinä poika valittaa (Heissig 1985, 108):

Voi sitä etten edes kymmenkuiseksi saanut,
Voi sitä etten vielä äitini maitoa imenyt,
Voi sitä etten isäni puolesta kostaa voinut . . .

Kalervoisen pojan sanat Kalevalassa ovat samansisältöiset (31:109–113):

Kunpa saisin suuremmaksi
vahvistuisin varreltani
kostaisin isäni kohlut
maksaisin emoni mahlat!

On vielä yksi mongolilaisessa epiikassa laajalti tavattava motiivi, joka esiintyy myös Kalevalassa. Se on *aseen puhutteleminen*. Kalevalan kuudennessa runossa Joukahainen, nuori lappalainen, valmistaa varsijousen tappaakseen vihaamansa Väinämöisen. Ase kuvataan koristelluksi selästä hevoskuviolla, kaaresta naiskuviolla ja jäntimestä jäniskuviolla. Tämä vastaa mongolilaisten eeposten ja satujen formulaisia kuvauksia kaariaseiden eläinhahmoisista koristuksista (Heissig 1983c, 239–244).

Ennen kuin Joukahainen ampuu Väinä-

möistä, hän puhuttelee varsijoustaan seuraavasti (6:156–158):

Iske nyt, koivuinen sakara
petäjäinen selkä, lyö'ös
jänne liina, lippaellos!

Tämä kuiskattu aseen puhuttelu, joka on samalla loitsu ja tehtävän anto (*sibsilekru*), löytyy myös mongolilaisesta epiikasta ja esimerkkejä voisi antaa koko mongolinkieliseltä alueelta (Halén 1973, 88, 210; Poppe 1975a, 22, 87; Poppe 1975b, 48; Poppe 1955, 98, 188). Esimerkiksi eepoksessa Tsewüŋ xara nüdeŋ xṻ, jonka suomalainen Altain-tutkija G. J. Ramstedt kirjoitti muistiin Halhan seudulta noin 1900, sankari antaa ennen ampumista nuolelleen seuraavanlaisen määräyksen (Halén 1973, 200):

. . . selkäruoto rutosti murskaa
ydinmoskat ulos paiskaa.

Tehtävä on samankaltainen kuin se, jonka jättiläishirviö antaa nuolelleen, ennen kuin ampuu sen kohti sankaria mongolilaisessa eepoksessa Agūlaŋ Xāŋ (Halén 1973, 16):

Lentäen lävistä munaskuut,
puhko suolet soukat paksut,
maksan mustan halkaistuas,
tiesi murra mustiin suoniin!

Länsimongolilaisessa Naran qaγan-u kü (Naran qaγan-u tuγuǰi) -eepoksessa (Rinčindorǰi 1981, 115), joka tallennettiin jokin aika sitten, sankari kamppailee Tegsi sira bodong -jättiläisen kanssa. Venytettyään hitaasti jousensa hän antaa nuolelleen käskyn:

Revi ratko valtasuonet
Tegsi sira bodongon!
Kirstun on kokoa rintarusto,
siihen iske aukko moinen
kuormajuhdan kulkea
ja lepällä täytä leiskuvalla . . .

Tämä motiivi puhuteltavasta nuolesta, joka vielä palaa sankarin luo, esiintyy myös mongolilaisessa Geser-eepoksessa (Heissig 1983b, 142), eräs varhainen tiibetiläistoisinto Ladakhista mukaan luettuna.

Lajikohtaista samanlaisuutta vai motiivien levintää?

Lopuksi on syytä korostaa, että tässä esityksessä ei ole yritetty osoittaa mongolilaisten eeposten suoraa vaikutusta suomalaisiin Kalevala-runoihin. Näyttää kuitenkin tarpeelliselta kiinnittää huomiota vastaavuuksiin mongolilaisen epiikan ja sen motiiviston välillä, jonka Lönnrot sisällytti lukuisista vanhoista suomalaisista lauluista Kalevalaan.

Katsaus ei ole myöskään kaikenkattava; annetut esimerkit kuitenkin riittänevät. Monet samankaltaisuuksista voidaan selittää yksinkertaisesti sankarirunouden normisidonnaisesta luonteesta käsin, mutta täytyy olla myös paljon sellaista, mikä on seurausta Euraasian kansojen suurista vaelluksista tuhat vuotta sitten. Niiden on nimittäin todistettu levittäneen motiiveja tunguusien, jakuuttien, evenkien, orokkien ja mantšujen kansankertomuksista kautta koko Euraasian (Kőhalmi 1980).

(Suomennos Pertti Anttonen,
runosuomennokset Harry Halén)

Kirjallisuus

Aalto, P. Kara-kala, le poisson. Études Finno-Ougriennes 13. Budapest & Paris 1979.

Bawden, Ch. R. Mongolische Epen X. Asiatische Forschungen 75. Wiesbaden 1982.

Büxü xara xübüun Ül'gèrnüüd. Zap. C. Žamcarano, podgot. k. peč. I. N. Madason. Ulan-Udè 1972.

Fromm, L. & H. Kalevala. Das finnische Epos des Elias Lönnrot. 2. München 1979.

Guseva, N. Apropos of Ritual Drinks of Ancient Cattle-Breeders of the Eurasian Steppes and Central Asia. Information Bulletin, International Association for the Study of the Cultures of Central Asia 3. Moscow 1982.

Halén, H. Nordmongolische Volksdichtung, Gesammelt von G. J. Ramstedt, I. Mémoires de la Société Finno-Ougrienne 153. Helsinki 1973.

Hatto, A. T. The Swan-Maiden: A Folk-Tale of North-Eurasian Origin. Essays on Medieval German and Other Poetry. Cambridge 1980.

Heissig, W. Helden-, Höllenfahrts- und Schelmengeschichten der Mongolen. Zürich 1962.

– Das Epenmotiv vom Kampf Gesers mit dem schwartzgefleckten Tiger. Studia Orientalia 47. Helsinki 1977.

– Die mongolischen Heldenepen – Struktur und Motive. Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 237. Opladen 1979a.

– Gedanken zu einer strukturellen Motiv-Typologie des Mongolischen Epos. Die mongolischen Epen, Bezüge, Sinndeutung und Überlieferung. Asiatische Forschungen 68. Wiesbaden 1979b.

– Die Heilung mit der »weissen» Arznei in der mongolischen Heldendichtung. Heilen und Schenken. Asiatische Forschungen 71. Wiesbaden 1980a.

– Geser-Kongruenzen. Acta Orientalia Hungarica 34. Budapest 1980b.

– Wiederbeleben und Heilen als Motiv im mongolischen Epos. Fragen der mongolischen Heldendichtung. Teil I. Asiatische Forschungen 72. Wiesbaden 1981a.

– Bemerkungen zu mongolischen Epen aus dem Bargha-Gebiet und aus Kansu. Zentralasiatische Studien 15. Wiesbaden 1981b.

– Westliche Motivparallelen in zentralasiatischen Epen. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 1983, Heft 2. München 1983a.

– Geser-Studien. Untersuchungen zu den Erzählstoffen in den »neuen» Kapiteln des mongolischen Geser-Zyklus. Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 69. Opladen 1983b.

– Der »literarische» Tierstil. P. Snoy (hrsg.), Ethnologie und Geschichte. Festschrift für Karl Jettmar. Wiesbaden 1983c.

– Innere Logik und historische Realität des Erzählmotivs: Die Tötung von Mangusmutter und Mangussohn. Fragen der mongolischen Heldendichtung. Teil III. Asiatische Forschungen 91. Wiesbaden 1985.

Homonov, M. P. (ed.) Erensej. Uland-Udè 1968.

Hummel, S. Der wunderbare Hirsch im Gesar Epos. Ethnologische Zeitschrift 1973, II. Zürich 1973.

Kőhalmi, K. U. Geser Khan in tungusischen Märchen. Acta Orientalia Hungarica 34. Budapest 1980.

Lőrincz, L. Mongolische Märchentypen. Asiatische Forschungen 61. Wiesbaden 1979.

Meletinskij, E. Proishoždenie geroičeskogo èposa. Moskva 1963.

Nowak, M. & Durrant, S. The Tale of the Nišan Shamaness. Seattle & London 1977.

Paproth, H.-J. Studien über das Bärenzeremoniell I. Uppsala 1976.

Paulson, I. Zur Aufbewahrung der Tierknochen im Jagdritual der nordeurasiatischen Völker. V. Diószegi (hrsg.), Glaubenswelt und Folklore der sibirischen Völker. Budapest 1963.

Poppe, N. Mongolische Volksdichtung. Veröffentlichungen der Oriental. Kommission,

Akademie der Wissenschaften und Literatur, Mainz, 7. Wiesbaden 1955.
– Das mongolische Heldenepos. Zentralasiatische Studien 2. Wiesbaden 1968.
– Mongolische Epen IV. Asiatische Forschungen 48. Wiesbaden 1975.
– Mongolischen Epen VI. Asiatische Forschungen 53. Wiesbaden 1977.
– The Heroic Epic of the Khalkha Mongols. 2nd edition. Bloomington 1979.
– Mongolische Epen IX. Asiatische Forschungen 65. Wiesbaden 1980.
– Die Schwanenjungfrauen in der epischen Dichtung der Mongolen. W. Heissig (hrsg.), Fragen der mongolischen Heldendichtung, Teil I. Asiatische Forschungen 72. Wiesbaden 1981.

Poppe, N. N. Halha-mongol'skij geroičeskij èpos. Moskva & Leningrad 1937.
Priklonskij, V. L. Jakutskija narodnyja poverja i skazki. Živaja Starina 1891, 2/3.
Rinčindorǰi & Dongrubǰamso Naran qaγan-u-tuγuǰi. Beijing 1981.
Schmidt, I. J. Die Taten Bodga Gesser Khan's, des Vertilgers der Wurzel der zehn Uebel in den zehn Gegenden. St. Pétersburg 1839. (Repr. Osnabrück 1966.)
Stary, G. Die Epenforschung und die Mandschuliteratur. W. Heissig (hrsg.), Die Mongolischen Epen. Wiesbaden 1979.
Taibai J̌ula aldar qaγan. Beijing 1982.
Ulanov, A. I. Burjatskij geroičerskij épos. Ulan-Udè 1963.

JANGBIAN JIACUO

Kuningas Gesar -eepoksen esittäjistä

Kuningas Gesar on mahtava sankarieepos, jonka tiibetiläiset ja Tiibetissä asuvat mongolit ovat yhdessä luoneet. Tiibetin vanhat myytit ja legendat ovat tarjonneet hedelmällisen maaperän eepoksen synnylle ja kehitykselle. Sen päähenkilö on sankari, joka pelottomasti uhmaa väkivaltaa, voittaa esteet ja vaikeudet, tekee retkiä etelään ja pohjoiseen lannistaakseen demoneja ja hirviöitä sekä puolustaa kansan etuja osoittaen siinä hämmästyttävää tahdonvoimaa ja fyysistä suorituskykyä. Hänen sankaritekojaan kuvailemalla eepos ylistää lämpimästi oikeuden ja valon suurta riemuvoittoa pahuudesta ja pimeydestä. Eepos heijastaa kansallisen kehityksen tärkeää historiallista vaihetta ja silloisen yhteiskunnan perusrakennetta laajan historiallisen ja yhteiskunnallisen taustan, vavahduttavan vaikutusvoiman ja suurenmoisen taiteellisen tekniikan avulla. Se tulkitsee kansan ihmeellistä toivoa ja korkeaa ihannetta; se kuvastaa eri kansallisuuksien välisiä monimutkaisia suhteita ja kansojen yhdistymisen prosessia; se osoittaa yhteiskuntahistorian väistämättömän kehityslinjan. Lisäksi eepos kuvastaa Tiibetin kansan vanhoja uskomuksia, tapoja ja moraalikäsityksiä, ja sen tyyli on selvästi kansallinen paikallisine erikoispiirteineen.

Monen kansan elävä eepos

Kun eepos oli kulkeutunut mongolien pariin, se levisi siellä nopeasti ja alkoi sulautua mongolien perinnäiseen vanhaan kulttuuriin. Mongolien annettua eepokselle uuden asun se kehittyi omatyyliseksi kansalliseepokseksi herättäen ihastusta ja saavuttaen pian kestävän suosion. Eepoksella on tärkeä asema mongolien kirjallisuudessa, sitä pidetään mongolien klassisen kirjallisuuden kolmantena huippusaavutuksena »Mongolien salaisen historian» ja J̌angar-eepoksen rinnalla.

Kuningas Gesar on tiibetiläisten ja mongolien viisauden, lahjakkuuden ja luomisvoiman tiivistymä. Se on heidän kokemuksensa hedelmä ja tietojensa varasto. Pitkän ajan kuluessa se on levinnyt laajalle tiibetiläisten ja mongolien asuma-alueilla sekä muualle Tiibetin vähemmistökansallisuuksien pariin. Eri kansallisuudet rakastavat sitä syvästi.

Kuningas Gesarin kokonaisrakenne on suurimuotoinen, sen sisältö rikas ja runsas; siinä on laajoja itsenäisiä jaksoja. Pitkän periytymis- ja muuntumisprosessin aikana se on jatkuvasti monipuolistunut ja kehittynyt. Tällä hetkellä koossa oleva aineisto käsittää tusinoittain erillisiä osia, satoja tuhansia säkeitä, yli kymmenen miljoonaa sanaa, vaikka ei oteta lukuun erikielisiä versioita. Se ei ole vain poikkeuksellinen kirjallinen taideteos, vaan sillä on myös suuri tieteellinen ja tiedollinen arvo. Se on tiibetiläisten ja mongolien vanhan yhteiskuntaelämän tutkimuksen, kansallisen historian, talouden ja hengenviljelyn, yhteiskuntaluokkien välisten suhteiden, eri kansallisuuksien välisten yhteyksien, yhteiskunnallisten ideologioiden, moraalikäsityksien, tapojen ja uskontojen tietosanakirja. Samoin kuin Kreikan ja Intian merkittävät eepokset ja Kalevala myös Kuningas Gesar on loistava helmi maailman hengenaarteiden joukossa ja maamme antama panos ihmiskunnan kulttuuriin.

Maailman moniin kuuluisiin eepoksiin verrattuna Kuningas Gesarilla on omat erityispiirteensä ja ansionsa, joista tärkeimpiä ovat sen nykyinen kansansuosio ja se, että se on yhä elävä teos. Sen leviämisprosessin aikana monet poikkeuksellisen lahjakkaat laulajat kehittivät sitä merkittävästi suurta vaivaa nähden. Juuri he ovat eepoksen varsinaisia luojia, säilyttäjiä ja levittäjiä. He ovat sananmukaisesti kansan omia taiteilijoita, suuria runoilijoita, jotka kansa on sydämellisesti ottanut vastaan. Heissä ilmentyy laajojen kansankerrosten viisaus, lahjat ja luovuus. Ilman heidän kykyjään ja hellittämätöntä vaivannäköään tämä suuri eepos olisi hukkunut historian pitkään ja syvään virtaan, ja Tiibetin ja Mongolian kansat, jopa koko Kiinan kansakunta olisi menettänyt mittaamattoman arvokkaan kulttuuriaarteen.

Millaisia olivat eepoksen laulajat?

Tiibetiläiset tunnetaan laulun ja tanssin kansana, jota joskus on sanottu »laulun ja tanssin valtamereksi». Miltei jokainen tiibetiläinen osaa laulaa, tanssia ja kertoa tarinoita. Tiibetiläiset elävät »Maailman katoksi» nimetyllä ylätasangolla, missä liikenneyhteydet ja koululaitos ovat hyvin alhaisella tasolla. Ennen 1950-lukua suurin osa väestöstä oli lukutaidotonta. Näissä poikkeuksellisissa oloissa kansan (johon kuului suuri määrä munkkeja) kulttuuritarpeiden tyydyttäminen oli pääasiassa sen itsensä luomien kansantaiteen eri muotojen varassa, ja jokaisella seudulla oli runsaasti omia lauluja ja tansseja.

Laulu- ja tanssitaide oli kansan itsensä luomaa, esittämää ja nauttimaa. Kansan jäsenet olivat sekä esiintyjiä että yleisöä, he olivat taiteen tekijöitä ja yhtä lailla sen ihailijoita, arvostelijoita ja levittäjiä. Sillä tavoin rikas ja vaihteleva tiibetiläinen laulu- ja tanssitaide sekä muut kansanrunouden muodot syntyivät, säilyivät ja siirtyivät sukupolvelta toiselle.

Kansanlaulun ja -tanssin rinnalla Tiibetissä on kolme muuta taidelajia, nimittäin tiibetiläinen näytelmä, ral-pa (*reeba* = ryysyläinen, pitkätukkainen kerjäläinen) -laulutanssi ja Kuningas Gesar. Niitä esittivät ajan mittaan

ammattilaisiksi kehittyvät kansantaiteilijat, joiden toimeentulo riippui heidän taiteestaan. Heidät tunnettiin kolmena eri taiteilijalajina.

Muihin kansantaiteilijoihin verrattuna Kuningas Gesarin laulajilla on tiettyjä tunnusomaisia piirteitä.

Tunnuspiirre 1: Esitystavan vapaus

Esitystapa on joustava ja vaihteleva; aika, paikka ja olosuhteet asettavat harvoin rajoituksia. Esitystapa on jossain määrin samanlainen kuin ral-pa -taiteilijoilla. Toisin kuin tiibetiläinen näytelmä Kuningas Gesar ei vaadi teatteriympäristöä. Laulajat voivat esiintyä ulkoilmassa, kartanoissa, kentillä tai avarilla laidunmailla, ylimysten linnoissa tai maaorjien köyhissä majoissa, yhtä hyvin päivällä kuin yöllä välittämättä vuodenajoista tai sääoloista. Juhlat, häät ja kansankokoukset kylissä ja laidunmailla olivat tilaisuuksia, jotka tarjosivat laulajille mahdollisuuden tuoda esille ainutlaatuiset kykynsä ja mainiot esityksensä. He edistivät merkittävästi tiedon leviämistä ja aktivoivat kansan kulttuurielämää; kansa puolestaan rakasti heitä. Siinä olikin tärkeä syy Kuningas Gesarin kestävään kansansuosioon.

Tavallisesti ei ole mitään rajoituksia sille, mitä lauletaan tai kerrotaan. Taiteilijat voivat esittää niitä Kuningas Gesarin kohtia, joista itse pitävät tai jotka he osaavat parhaiten. Mutta joskus yleisö tai isäntä määrää, mitä laulajan on esitettävä. Paikan päällä suoritetun yksityiskohtaisen tutkimuksen perusteella olemme todenneet, että laulajat voidaan jakaa kolmeen ryhmään taiteellisten kykyjensä perusteella.

Ensimmäiseen ryhmään kuuluvat taiteilijat hallitsivat korkeatasoisen tekniikan, he olivat kuuluisia ja heillä oli erityinen kyky vaikuttaa joukkoihin. He voivat laulaa ja kertoa oman mielensä mukaan, mitä itse pitivät sopivimpana kussakin tilanteessa, eikä heidän tarvinnut totella muita. He voivat kieltäytyä laulamasta, jos heille ei osoitettu asianmukaista kunnioitusta. He olivat kaikki taiteellisesti hyvin lahjakkaita, heillä oli voimakas kutsumustietoisuus ja he pitivät arvossa omaa kansallisuuttaan. He tunsivat syvää rakkautta taidetta ja laulamista kohtaan ja pitivät Kuningas Gesarin esittämistä pyhänä asiana.

Toinen ryhmä edusti keskitasoa. Tavallisesti sen edustajat osasivat kertoa useita eepoksen jaksoja, mutta eivät hallinneet sitä niin täydellisesti, että olisivat pystyneet esittämään yleisön pyynnöstä minkä hyvänsä eepoksen osan.

Kolmanteen ryhmään kuuluvat runonlaulajat olivat taidoiltaan heikkoja. He osasivat esittää joitakin eepoksen jaksoja tai vain katkelmia. He olivat useimmiten köyhiä ja lahjattomia. Kuningas Gesarin esittäminen oli heille välttämätöntä jokapäiväisen toimeentulon ansaitsemiseksi.

Tunnuspiirre 2: Kiertelevät laulajat

Toiseksi on tunnusomaista, että laulajat kiertelivät vuorilla ja laidunmailla vailla va-

kinaista kotipaikkaa. Tässä suhteessa he olivat täysin ral-pa -taiteilijoiden kaltaisia. Yleensä heillä ei ollut tiettyä kotipaikkaa, heidän vaellusjälkiään voi seurata kaikkialla ylätasangon kukkuloilla ja laaksoissa. Heidän kaunis laulunsa kaikui kylissä ja avarilla kedoilla. Usein he kulkivat pyhiinvaeltajien mukana tai liittyivät ral-pa -taiteilijoihin, jolloin he voivat olla avuksi toinen toisilleen. Nämä taiteilijat olivat huolettomia, avomielisiä ja paljon kokeneita. He tunsivat monia murteita, olivat hyvin perillä tavoista, käytännöistä, tarinoista ja Tiibetin eri seutujen maantieteestä.

Vanha Za-ba (Dawa), kuuluisa Kuningas Gesarin laulaja, sopii hyvin esimerkiksi. Buddhalle kunnioitustaan osoittavien pyhiinvaeltajien mukana hän kävi lähes kaikilla tunnetuilla pyhillä vuorilla ja järvillä ja näki monia historiallisesti kuuluisia ja luonnonkauniita paikkoja. Hän on kolmesti osoittanut kunnioitusta Za-ri'n pyhälle vuorelle, joka sijaitsee lähellä maan rajaa ja on tunnettu korkeudestaan ja huippujensa vaarallisuudesta. Hän on käynyt Jiang-zhi'n (Gyangtsen), Qiong-jie'n (Chonggyen), Nai-dong'in (Nedongin) ja Sa-jia'n (Sakyan) vanhoissa luostarikaupungeissa ja esiintynyt kaikkialla minne on mennytkin. Hän osaa ilmaista tunteittensa ja kokemustensa rikkautta eeppisissä lauluissa, joissa kuvastuu hänen rakkautensa vuoriin, järviin ja virtoihin. Hänen esityksensä on siitä saanut erityistä tehoa, ja hänelle on kehittynyt sankarillinen tyyli.

Tunnuspiirre 3: Laulajien heikko sosiaalinen asema

Kaikkien runonlaulajien elämä oli köyhää ja kurjaa. Laulajat olivat syntyperältään useimmiten maaorjia tai paimenorjia tai lähtöisin muuten köyhistä perheistä. Heidän täytyi esiintyä saadakseen elantonsa. Ylemmät yhteiskuntaluokat pitivät heitä kerjäläisinä. Tosiasiassa he olivatkin yhtä köyhiä kuin kerjäläiset, joista heidät erotti vain tuo ainoa taito ansaita rahaa ja hankkia siten perheelle välttämätön toimeentulo. Jos he sairastuivat, eikä kukaan osoittanut heille laupeutta, heidän täytyi lähettää koko perheensä kerjuulle. Ennen vuotta 1949 nämä kiertävät taiteilijat, joista monet olivat hyvin lahjakkaita, kuuluivat yhteiskunnan alimpaan luokkaan. He olivat äärimmäisen kovaosaisia ja heidän elämänsä oli sietämättömän köyhää.

Vanhassa Tiibetissä oopperalaulajien ja ral-pa -tanssijoiden piti maksaa henkilöveroa (osoittaen siten orjuussuhdetta maaorjien isäntään) sekä laulu- ja tanssiveroa. Kuningas Gesarin laulajien ei tarvinnut maksaa näitä veroja, mutta heidän, kuten kerjäläistenkin, täytyi maksaa »kerjuuveroa». Se osoittaa heidän yhteiskunnallisen asemansa.

Jos ottaa huomioon silloiset sosiaaliset olot, on helppo ymmärtää, miksi kansantaiteilijat sepittivät taikauskon täyttämiä mielikuvituksellisia tarinoita ja noudattivat monenlaisia uskonnollisia menoja. Heidän oli uskoteltava ihmisille, että heidän taitonsa laulaa ja kertoa Kuningas Gesaria oli enemmän Jumalan lahja kuin osoitus heidän omista kyvyistään ja uurastuksestaan.

Performanssin muotoja

Kuten edellä on mainittu, Kuningas Gesarin esityksissä ei tarvittu näyttämölaitteita, eivätkä aika ja olosuhteet asettaneet niille rajoituksia. Laulajat ja kertojat voivat esiintyä milloin ja missä hyvänsä. Aikaisemmin noudatettiin kuitenkin tavallisesti tiettyjä seremoniallisia muotoja, joista lähemmin seuraavassa.

Muoto 1: Suitsutuksen polttaminen ja laulajan possessio

Ennen kuin kansantaiteilija alkoi laulaa tai kertoa, hän järjesti suitsutuspöydän; kuningas Gesarin suuri kuva ripustettiin keskelle ja sen kummallekin puolelle kuvat kolmestakymmenestä sankarista ja keisarillisesta jalkavaimosta. Palvonnan kohteeksi asetettiin suitsutuspöydälle aseita kuten esimerkiksi miekkoja, nuolia ja jousia, joita kuningas Gesarin uskottiin käyttäneen. Jotkut laulajat asettivat pöydälle kuningas Gesarin patsaan, toiset palvoivat »Lootussyntyistä» (Padmasambhavaa), Zhu-mu'ta, Jia-cha'ta tai Dan-ma'ta, toiset kuninkaan kenraalien patsaita. Kun useita voilamppuja oli sytytetty ja jumalille oli tarjottu muutamia maljallisia »kirkasta vettä», taiteilijat polttivat suitsuketta ja rukoilivat kuvien edessä. Sen jälkeen he asettuivat istumaan helminauhat käsissä, jalat ristissä, silmät suljettuina ja kämmenet vastakkain ja alkoivat lukea buddhalaisia tekstejä. Tällä tavoin pyydettiin kuningas Gesaria tai tiettyä kenraalia (kukin taiteilija palvoi eri kenraalia) saapumaan paikalle ja asettumaan laulajan ruumiiseen. Vähän ajan kuluttua laulaja ravisti päätään, alkoi vavahdella koko ruumiiltaan ja tanssia ilosta. »Pyhän hengen» sanottiin silloin asettuneen laulajaan, joka nyt riisui hattunsa, asetti sen kuvien eteen ja alkoi laulaa tai kertoa.

Muoto 2: Laulaminen kuvia esiteltäessä

Jotkut laulajat toivat mukanaan kuningas Gesarin tarinaa esittäviä kuvakääröjä, joita kutsuttiin tiibetiksi nimellä zang-tang. Ne olivat samanlaisia kuin buddhalaiset kangasikonit (thang-ka). Laulun tai kertomisen ajaksi ne ripustettiin pöydän yläpuolelle ja taiteilijat viittasivat niihin esityksen aikana. Näitä kuvia maalasivat samat taiteilijat, jotka valmistivat myös Buddhan kuvia, ja jotkut kuvista olivat hyvin taidokkaita ja monin tavoin koristeltuja, niin että ne jo sinänsä olivat kallisarvoisia taideaarteita.

Muoto 3: Laulaminen hattu kädessä

Entiseen aikaan kaikki laulajat, miehet ja naiset, vanhat ja nuoret, pitivät hattua, jonka tiibetinkielinen nimi oli zhong-sha (sgrungsžva). Se tarkoittaa hattua, jota käytetään tarinoita kerrottaessa. Hatut oli tehty huovasta tai silkistä tiaramaisiksi ja koristeltu agaateilla, koralleilla tai helmillä. Laulamisen alussa hattua pidettiin vasemmassa kädessä ja kuvailtiin sen alkuperää ja arvoa suorasanaisesti tai runosäkein sekä oikean käden eleiden avulla.

Tavallisesti hattua kuvattiin maailmaksi,

jolloin sen laki oli maailman keskus, tiibetiläisten kotimaa ja myös se muinaisen vuoristokuningaskunnan alue, jonka hallitsija kuningas Gesar oli ollut. Joskus sanottiin hatun neljän kulman olevan neljä ilmansuuntaa ja koristeiden olevan jokia, järviä ja meriä. Sitten laulaja kertoi kuulijoille, että kuningas Gesar oli suurin sankari maan päällä ja määräsi koko maailman kohtalosta, mutta että tällä kertaa kerrottaisiin vain pieni osa hänen monista urotöistään. Vasta tämän jälkeen laulaja alkoi varsinaisen kertomuksen.

Joskus laulaja sanoi hatun olevan aarteista rikas vuori, jonka huippuna oli hatun kärki. Koristeet olivat vuoren kulta-, hopea- ja rauta-aarteita. Sen jälkeen laulaja jatkoi ylistäen kuningas Gesaria: vain sen tähden että hän oli kukistanut kaikki demonit ja suojellut kallisarvoista vuorta, me voimme nyt nauttia sen runsaista aarteista ja viettää rauhallista elämää.

Hatun kuvailu oli vakiintunut käytäntö, ja sitä säestettiin erityisellä sävelmällä, jonka tiibetinkielinen nimi sha-xie (žva-bšad) tarkoittaa hatun ihailevaa esittelyä. Se vastasi prologia ja pyrki luomaan yhteyden kuulijakuntaan. Tällä laululla ei ollut määrättyä sisältöä, vaan se voi olla pitkä tai lyhyt, vaihdella ajan, paikan tai laulajan mukaan tai se voi olla sepitetty esitystilanteessa. Jotkut näistä lauluista olivat kuten itse eepos täynnä rikkaita kuvia, kiinnostavia ja osuvia metaforia ja kielellistä kauneutta.

Laulajat eivät käyttäneet näitä hattuja arkisin. Äärimmäisen kallisarvoisina esineinä ne otettiin esille vasta esityksen alussa, ja tosiasiassa ne toimivat näyttämörekvisiittana. Laulajat ylistivät hattujaan mitä kauneimmin lausein ja väittivät niillä olevan salaperäisiä ominaisuuksia. Sen tähden kansa uskoi hattujen todella saaneen kuningas Gesarin siunauksen, ja niitä kunnioitettiin pyhinä esineinä, joita palvottiin kumartamalla niiden edessä maahan saakka. Hattuja ihailtiin paljon enemmän kuin itse taiteilijoita.

Muoto 4: Laulaminen peiliin katsoen

Ennen esityksen alkua jotkut taiteilijat asettivat suitsutuspöydälle pronssisen peilin. He lausuivat ensiksi buddhalaisia tekstejä ja rukoilivat ja alkoivat sitten laulaa peiliin katsoen. Heidän sanottiin voivan nähdä peilistä kaikki kuningas Gesarin teot. Tätä esitystapaa käyttävät taiteilijat väittivät, etteivät he lainkaan tunteneet eeposta, vaan selostivat kansalle vain, mitä itse näkivät peilistä. Ilman peiliä he eivät voineet kertoa mitään. Tavalliset ihmiset eivät tietenkään nähneet peilistä muuta kuin oman kuvansa. Tämän selitettiin johtuvan siitä, etteivät he olleet sukua jumalille. Vain ne henkilöt, joilla oli onni olla jollakin tavoin jumalien sukulaisia, kykenivät näkemään peilistä kuningas Gesarin ja hänen toimintansa.

Leiwuqin hallintopiirissä Tiibetin autonomisen alueen itäosassa elää Awang-jiazuo (Ngawang Gyatso) -niminen 60-vuotias mies, joka laulaa ja kertoo tällä tekniikalla. Hän oli aikoinaan maaorjien omistajan sihteeri, joten hän tietysti osaa tiibetiläistä kirjoitusta ja laatii sillä itse muistiinpanoja eepoksen kertomuksista myös yhdistellen niitä.

Ennen tähän työhön ryhtymistä hän asettaa aina pöydälle peilin, palan sileää kiveä ja maljan puhdasta vettä. Hän sanoo, ettei hän ilman näitä esineitä pysty kertomaan eikä kirjoittamaan. Tähän mennessä hän on kirjoittanut muistiin ja toimittanut valmiiksi viisi eepoksen osaa, ja hän jatkaa työtä edelleen.

On ollut myös taiteilijoita, jotka pitivät kädessään puhdasta paperia ja lauloivat tai kertoivat lukien tästä »taivaallisesta kirjasta». Edellä esitetyt kuvaukset koskevat menneiden aikojen kierteleviä runonlaulajia. Nykyisin eepoksen esittämiseen ei yleensä liity mitään seremonioita.

Eepoksen parhaita elossa olevia esittäjiä

Viime vuosina olemme käyneet tapaamassa kansantaiteilijoita, jotka laulavat tai kertovat Kuningas Gesaria. Elokuussa 1984 Kiinan seitsemän provinssin, Tiibetin, Qinghain, Gansun, Sichuanin, Yunnanin, Sisä-Mongolian ja Xinjiangin taiteilijat kokoontuivat Lhasaan, Tiibetin autonomisen alueen pääkaupunkiin esiintymään. Kolmekymmentäkuusi erinomaista laulajaa osallistui kokoukseen. Kohdistimme haastattelumme ja tutkimuksemme heistä kahdeksaan, jotka olivat erityisen lahjakkaita. Huomasimme, että kaikille hyville laulajille on yhteistä hämmästyttävän hyvä muisti ja se, että he kaikki eläytyvät hyvin voimakkaasti esitykseensä. Seuraavassa muutamia esimerkkejä.

Za-ba on nyt 80-vuotias vanhus, joka elää Bianban hallintopiirissä Itä-Tiibetissä. Hän on syntyisin maaorjaperheestä, nuorin kolmesta veljeksestä; toiset ovat kuolleet jo kauan sitten. Hän sanoo osanneensa kertoa Kuningas Gesarin tarinoita jo 9-vuotiaana ja olleensa siinä varsin taitava jo 11- tai 12-vuotiaana. Hänen kotikylässään oli ollut muutamia laulajia, jotka osasivat esittää Kuningas Gesaria, ja hän oli käynyt heitä kuuntelemassa yrittämättä koskaan opetella itse kertomista. Vartuttuaan hän meni naimisiin ja sai pian kaksi lasta; elämä muuttui aina vaikeammaksi. Voidakseen elättää perhettään ja viihdyttääkseen ystäviään ja myös omaksi huvikseen hän alkoi kertoa Kuningas Gesarin vaiheita naapureille ja ystäville raskaiden peltotöiden jälkeen. Kuulijat antoivat puolestaan hänelle ruokaa tai lapsia varten vanhoja vaatteita. Hänen esitystaitonsa kehittyi nopeasti yhä paremmaksi, hänen kiinnostuksensa laulamiseen kasvoi, ja samoin lisääntyi hänen kykynsä tehota kuulijoihin. Häntä pyydettiin esiintymään yhä useammin, niin että hän lopulta jätti maatyöt ja omistautui kokonaan Kuningas Gesarin esittämiselle.

Za-ba väitti osaavansa esittää 42 osaa Kuningas Gesarista. Tiibetin paikallinen hallitus kutsui hänet 1979 esiintymään Lhasassa erityiselle tutkijaryhmälle, joka oli muodostettu merkitsemään muistiin ja toimittamaan julkaisukuntoon hänen esittämiään lauluja ja kertomuksia. Tähän mennessä on valmiina 21 osaa, ja ennakkotilasto osoittaa niihin sisältyvän noin neljä miljoonaa sanaa ja 4000 runosäettä. Kolme osaa, »Vuorensolan taistelu», »Mäntyhuipun taistelu» ja »Yhdeksän tekstiä Satumaan ennustuksista» on ilmestynyt painettuina. Palkinnoksi Za-ban suuresta

osuudesta Kuningas Gesar -eepoksen pelastustyössä Tiibetin autonomisten alueiden hallitus järjesti hänen 79-vuotispäivänään elokuussa 1984 erityisen juhlan ja antoi hänelle rahapalkinnon ynnä kunniakirjan. Parhaillaan on käynnissä 22:nnen osan tallennustyö.

Yu-mei on nuori naislaulaja, iältään kaksissakymmenissä. Hän on lähtöisin paimenen perheestä Suo'n hallintopiiristä Tiibetistä. Hänen isänsäkin esitti Kuningas Gesarin lauluja mutta ei koskaan tarkoituksellisesti opettanut niitä tyttärelleen. Isä kuoli tytön ollessa 17-vuotias, ja vasta sen jälkeen tytär alkoi uransa Kuningas Gesarin esittäjänä.

Yu-mei väitti itse osaavansa laulaa 70 osaa eepoksesta, mikä on suurin määrä, mitä kukaan on sanonut hallitsevansa. On muistettava, että jokaisella laulajalla on oma muunnelmansa eepoksen osista ja jaksoista, joten niiden lukumäärä ei kelpaa pituuden mitaksi. Kolmea Yu-mein esittämää osaa, »Luumuhuipun taistelua», »Pagodihuipun taistelua» ja »Paviljonkihuipun taistelua», ei ole tavattu aikaisemmista käsikirjoituksista eikä puulaatoilla painetuista teoksista. Niitä ei ole myöskään merkitty muistiin toisilta laulajilta. Neljä osaa on nyt toimitettu valmiiksi, yhteensä 40 000 säettä ja yli miljoona sanaa. Viidettä osaa tallennetaan parhaillaan.

Montako osaa Yu-mei pystyy kertomaan, ja montako säettä niihin sisältyy? Mikä on hänen esittämiensä versioiden arvo? Tähän ei voida vastata ennen kuin tallennus- ja toimitustyö on saatettu loppuun. Mutta jo nyt tallennetuista neljästä osasta voi nähdä, että Yu-mei on todella lahjakas taiteilija, jolla on oma yksilöllinen tyylinsä. Kuunneltuaan Yu-mein esitystä vanha laulaja Za-ba ylisti suuresti hänen »hienoa kerrontaansa» ja »arvokasta laatuaan».

Ci-deng-duo-ji (Tseten Dorje), laulaja Maxin hallintopiiristä Qinghain maakunnasta, on nyt 55-vuotias. Hän väittää olevansa Valkean Teltan Kuninkaan kenraalin Šemban ruumiillistuma ja pystyvänsä kertomaan »Šemban syntymän», joka puuttuu käsikirjoituksista ja puulaatoilla painetuista kirjoista. Hänen esitykselleen on luonteenomaista, että hän juo viiniä ennen esityksen alkua voidakseen sitten sen kestäessä haltioitua yhä enemmän ja enemmän. Kun hän on hyvin humaltunut, hän nousee seisomaan, tanssii kiihkeästi ja purskahtaa nauruun tai itkuun. Hän voi kiihtyä siinä määrin, että on menettämäisillään itsehillintänsä. Hän näyttää suorastaan joutuvan aaveiden ja henkien valtaan ja olevan tilassa, jota Platon kuvasi sanoillaan »tiedoton ja lumottu, kuin sisällä runouden valtakunnassa». [Lähinnä vastaava kohta löytyy Sokrateen kysymyksestä, joka on kohdistettu rapsodi Ionille: »Kun esität hyvin jotakin runoelmaa ja saat yleisön perin juurin järkyttymään, . . . oletko silloin täysissä järjissäsi? Vai siirrytkö itsesi ulkopuolelle ja uskot, että sielusi haltiotilassa osallistuu niihin tapahtumiin, joista kerrot, Ithakassa, Troijassa, siellä mikä milloinkin on runoelman tapahtumapaikkana?» (Suom. Marja Itkonen-Kaila) Suomentajan huom.] Hän tanssii ja laulaa kauniiden säkeiden virratessa jatkuvasti hänen suustaan, mikä osoittaa hänen muistinsa ja suorituskykynsä hämmästyttävää voimaa. Paikallinen väestö

pitää häntä suuressa arvossa. Muissa suhteissa hän on tavallisen paimenen tapainen ja älyltään keskinkertainen.

Yu-mei on esityskyvyltään aivan omaa laatuaan. Hän on ujo ja hiljainen, punastuu helposti pienestäkin leikinlaskusta. Mutta laulaessaan »Kuningas Gesaria» hän muuttuu toiseksi ihmiseksi kuin näyttelijä lavalla. Hänen herkkyytensä tekee hänelle mahdolliseksi esittää aidosti aina juonen tapahtumien mukaan tunteita, joita yllätykset ja vaarat, suosionosoitukset ja moitteet, mielihyvä ja suuttumus herättävät.

Toiset taiteilijat kuten A-da, Yu-zu ja Geh-sang-duo-ji (Kelsang Dorje) Tiibetistä ja Ang-ren Qinghain maakunnasta ovat hekin hyvin lahjakkaita ja heillä on jokaisella oma esitystyylinsä. Kaikki he osaavat laulaa monia osia eepoksesta, ja paikallinen väestö antaa heille suuren arvon. Tässä esityksessä heitä ei kuitenkaan tarkastella yksityiskohtaisesti.

Kuningas Gesarin keruu- ja toimitustyö tänään

Lukuisat kansantaiteilijat ovat vaikuttaneet merkittävästi Kuningas Gesarin luomiseen, periytymiseen ja leviämiseen. Mutta heidän oma elämänsä oli kurjaa ja köyhää, ja he saivat kärsiä sortoa ja hyljeksintää. Vaikka kansa rakasti suuresti heidän laulamaansa ja kertomaansa eeposta, joka jatkuvasti pysyi taiteellisesti elävänä, sitä ei historiallisista syistä kuitenkaan perusteellisesti koottu, kirjoitettu muistiin tai julkaistu. Suuri osa ensikäden aineistosta on vielä löytämättä puhumattakaan eepoksen kääntämisestä.

Kansantasavallan perustamisen jälkeen maan hallitus on pitänyt hyvin tärkeänä Kuningas Gesarin pelastamista. Viisikymmenluvulla järjestettiin suurimittainen keruu- ja toimitustyö, joka toteutti melkoisen osan annetusta tehtävästä. Kulttuurivallankumouksesta johtuneiden kymmenvuotisten levottomuuksien aikana Kuningas Gesar kuten paljon muutakin loistavasta kulttuuriperinnöstä kärsi hirvittäviä tuhoja.

Viime vuosina maamme hallitus on uudestaan asettanut ryhmän tutkijoita jatkamaan pelastustyötä. Laulajien yhteiskunnallista asemaa on kohennettu, on huolehdittu heidän toimeentulostaan ja parannettu heidän työskentelyolosuhteitaan. Esimerkiksi vanha laulaja Za-ba on valittu poliittiseen neuvoa-antavaan toimikuntaan ja Tiibetin Kirjallisuus- ja taideliittoon. Monien muiden kansantaiteilijoiden elämä on samoin saatu kuntoon. Nämä entiset kerjäläiset ja kodittomat hylkiöt ovat nyt kansallisia mestareita ja arvostettuja »valtakunnallisia kalleuksia», joista kansanhallitus pitää hyvää huolta. Kansa rakastaa heitä, ja heidän taitojaan suojellaan ja kunnioitetaan. Maamme poliittisen tilanteen vakiinnuttua ja taloudellisen jälleenrakennustyön edistyessä kansantaiteilijoiden asema on jatkuvasti kohentunut. Heidän osuutensa eepostutkimuksen organisaatiossa tulee kasvamaan samoin kuin heidän panoksensa kansallisen kulttuurimme kehittämisessä. Kuningas Gesarin keruu- ja toimitustyö on nykyisin luettu maamme tieteellisen tutkimuksen keskeisiin tehtäviin, ja

sen edellytetään toteutuvan kansallisen jälleenrakentamisen seitsemännen 5-vuotissuunnitelman puitteissa. Työn valmistuttua sen pohjalta laaditaan eepoksen normaalilaitos.

Sen rinnalla että pyrimme keräämään kaikki eepoksen käsinkirjoitetut ja puulaatoilla painetut laitokset, joita yhä löytyy sieltä täältä kansan keskuudesta, tärkeimpiä tehtäviämme Kuningas Gesarin pelastamiseksi on tallentaa kansantaiteilijoiden esittämiä lauluja ja kertomuksia. Se on tätä nykyä kaikkein kiireisin työ, sillä monet laulajat ovat hyvin iäkkäitä ja heikossa kunnossa, niin että on uhkaamassa laulujen katoaminen laulajien mukana. Kalevalan kokoaja Elias Lönnrot sanoi kerran: »Hyvin tyytyväinen olin siis päätökseeni käydä hänen (Arhippa Perttusen) luonansa. Kuka tietää, olisinko enää toiste tavannut ukkoa elossa, ja jos hän olisi ehtinyt kuolla, olisi melkoinen osa ikivanhoja runojamme hänen kanssaan mennyt hukkaan.» Hänen sanoissaan on viisautta ja vakuuttavuutta, josta meidän on syytä ottaa oppia työskennellessämme Kuningas Gesarin kokoamiseksi ja pelastamiseksi.

Runonlaulajiin kohdistuvalla tieteellisellä tutkimuksella on sekä tärkeä teoreettinen merkitys että käytännöllinen arvo. Kuuluisa filosofi ja Kreikan kirjallisuuden kriitikko Platon käsitteli tätä aihetta Dialogiensa ensimmäisessä esseessä. Saamme olla hyvin onnellisia siitä, että kansamme keskellä elää vielä monia huomattavia runonlaulajia, jotka suurella taidolla esittävät Kuningas Gesarin mahtavaa sankarieeposta ja levittävät sitä kaikkialle, missä sitten kulkevatkin »Maailman katolla». Siinä on meidän henkinen rikkautemme ja kansallinen aarre, josta olemme hyvin ylpeitä.

Tallettaa uskollisesti kansanlaulajan sanat, suorittaa huolellisesti välttämätön toimitustyö, selvittää tieteellisesti ja totuudenmukaisesti laulajien taiteen kokonaisuus sekä siihen sisältyvä luova toiminta ja esitystavat, arvioida oikein Kuningas Gesarin syntyvaiheessa vaikuttaneet tekijät, perinteen siirtyminen sukupolvelta toiselle ja eepoksen maantieteellinen leviäminen, nähdä Kuningas Gesarin tärkeä asema Tiibetin kulttuurihistoriassa ja saada kansa kiinnostumaan yhä enemmän sen esittäjien taiteellisesta urasta ja tämän kansallisen kulttuuriperinnön jatkamisesta ja kehittämisestä – siinä on mitä loistavin ja samalla vaikein tehtäväkenttä meille, jotka työskentelemme Kuningas Gesarin parissa.

Tällaisessa lyhyessä esityksessä ei ole mahdollista käsitellä eeposta yksityiskohtaisemmin. Tarkoituksena on vain ollut antaa ulkomaisille ystävillemme joitakin tietoja työstämme. Haluaisimme hartaasti jatkaa folkloren tutkimuksen alalla kokemusten vaihtoa ja siten rikastaa tieteellistä tutkimustyötämme tulevaisuudessa.

(Suomennos Rauni Puranen)

Huom.: Tekijä on käyttänyt kaikissa tiibetin- ja mongolinkielisissä nimissä ja termeissä vaikeasti tunnistettavia kiinalaisia muotoja. Mahdollisuuksien mukaan niitä on pyritty vaihtamaan alkuperäisiin tai ainakin tuomaan normaalimuoto suluissa rinnalle.

SILKE HERRMANN

Gesar-eepoksen elämää Ladakhissa

Kuningas Gesar -eepos on levinnyt laajalle tiibetiläisen kulttuurin alueella. Se tunnetaan Mongoliassa, Tiibetissä, Ladakhissa, Baltistanissa, Sikkimissä, Bhutanissa ja Nepalissa. Se on omaksuttu kerrontaperinteeseen kahden eri uskonnon, buddhalaisuuden ja islamin, vaikutuspiirissä. Sitä kerrotaan sinotiibetiläisillä, mongolilaisilla ja indogermaanisilla kielillä. Jo nämä seikat herättävät kysymyksiä, jotka ansaitsisivat tulla analysoiduiksi, esimerkiksi: Mitä muutoksia tapahtui buddhalaisessa Gesar-eepoksessa, kun se omaksuttiin islamilaiseen perinteeseen? Miten eri kielikunnat vaikuttivat laulujen kokonaishahmoon ja formulain käyttöön? Kansainvälinen eepostutkimus on kuitenkin vain vitkastellen ryhtynyt käsittelemään Gesar-eeposta, vaikka tarjolla on runsaastikin kirjallista aineistoa.

Tässä ei ole syytä luetella kaikkia julkaisuja, mutta mainitsen niistä merkittävimmät. Gesar-eepos tuli lännessä tunnetuksi 1834 Schmidtin kääntämästä mongolilaisesta laitoksesta. Herrnhutilainen lähetyssaarnaaja Francke julkaisi vuosien 1900 ja 1945 välillä ala- ja yläladakhilaiset versiot. Francken teoksissa on merkittävää, että niissä on kysymys suullisista esityksistä tehdyistä muistiinpanoista. David-Neel julkaisi 1931 teoksen La vie surhumaine de Guésar de Ling, ja sitä seurasi 1956 Steinin L'épopée tibétaine de Gesar. Sama tekijä julkaisi 1959 teoksen Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet, jota vielä nykyäänkin pidetään auktoriteettina kaikissa tiibetiläisen Gesar-tutkimuksen kysymyksissä. Lisäksi mainittakoon tässä Herrmannin 1965 ilmestynyt teos Das Nationalepos der Tibeter, Gling König Gesar. Näiden länsimaiselle tutkimukselle suunnattujen julkaisujen lisäksi itse Tiibetissä on lukuisia käsikirjoituksia ja laattapainoksia. Bhutanissa on vuodesta 1979 lähtien julkaistu 31-osaiseksi suunniteltua Gesar-laitosta. Mutta kuten edellä on mainittu, ei tarvitse tyytyä käsikirjoituksiin ja laattapainoksiin. On olemassa myös muistiinpanoja, jotka todistettavasti on tehty suullisista esityksistä. Ja koska Tiibetissä ja sen naapurimaissa kerrontaperinne jatkuu rikkoutumattomana, siellä voidaan vielä kuulla versioita eepoksesta.

Elävä suullinen eepos

Kesällä 1984 työskentelin Ladakhissa keräten Gesar-eepoksen suullisia toisintoja. Vaikka Ladakh kuuluu Intiaan, se on täysin tiibetiläisen kulttuurin leimaama (tosiasiassa sitä nimitetäänkin Pikku-Tiibetiksi), ja Gesar-eepos tunnetaan siellä kaikkialla. Onnistuin lyhyessä ajassa tapaamaan useita kertojia ja äänittämään eeposta yhteensä 70 tuntia.

Esitän seuraavassa suppean tiivistelmän Gesar-eepoksesta sellaisena, kuin sitä kerrotaan Ladakhissa. Eepoksen ydin koostuu neljästä osasta, joista tiibetiläiset käyttävät nimitystä *ling*. Osien nimet ovat Lhayul, Lingkar, Dutyul ja Horyul.

1. osa (Lhayul): Lingkarin maa on vailla kuningasta, ja koska jumalien kuninkaan velvollisuus on pitää huolta lingkarilaisista, hän lupaa lähettää heille kuninkaaksi yhden kolmesta pojastaan. Hän kysyy lastensa mielipidettä, mutta vain nuorin pojista on valmis lähtemään. Isä ei haluaisi erota yhdestäkään pojastaan ja panee toimeen kilpailun. Kohtalo määrää nuorimmaisen lähtemään Lingkariin. Sitä varten hänen on ensin kuoltava, jotta hän voisi syntyä uudelleen Lingkarissa.

2. osa (Lingkar): Nuorin poika syntyy uudelleen Lingkarissa perheeseen, joka kuuluu alhaiseen yhteiskuntaluokkaan. Kukaan ei usko, että hänet olisi määrätty kuninkuuteen. Vain demonit pelkäävät häntä ja juonittelevat hänen henkeään vastaan; hän kuitenkin surmaa pahantekijät jo pikkulapsena. Tuleva kuningas viettää nuoruutensa erilaisissa kepposissa. Nuoruusaika huipentuu ja myös päättyy siihen, että hän valloittaa Gesarin morsiameksi aiotun Tukuman rakkauden. Kuninkaan aseman nuorukainen saavuttaa suorittamalla erilaisia sankaritekoja.

3. osa (Dutyul): Gesar on noussut valtaistuimelle. Hänen tehtävänsä on nyt mennä demonien maahan tappamaan jättiläismäinen ja erityisen ilkeä demoni. Kun hän saapuu demonin palatsiin, tämä ei satu olemaan kotona. Demonin vaimo päästää Gesarin taloon, missä he viettävät aikaa yhdessä demonin paluuseen saakka. Naisdemoni auttaa Gesaria tappamaan miehensä. Gesarin tulisi nyt palata Lingkariin, mutta naisdemoni antaa hänelle unohdusruokaa, niin että hän ei muista kotimaataan eikä vaimoaan.

4. osa (Horyul): Horin kuningas antaa ryöstää maahansa Gesarin puolison Tukuman mennäkseen naimisiin tämän kanssa. Gesar saa tietää tästä ja lähtee demonien maasta. Hän kukistaa vähä vähältä koko horilaisten armeijan, kuitenkin vain harvoin sankarillisissa kaksintaisteluissa kuten odottaisi tapahtuvan sankarieepoksessa, vaan sen sijaan magian, viekkauden, petoksen ja yliluonnollisten voimien avulla. Gesar tappaa Horin kuninkaan sekä tämän ja Tukuman yhteiset lapset. Gesar vie Tukuman takaisin Lingkariin, missä naisen pitää suorittaa katumustöitä. Myöhemmin Tukuma palautetaan kuningattareksi.

Gesar-eepoksen esitykselle on luonteenomaista suorasanaisen kerronnan ja laulujen vuorottelu. Kerrontaa ja lauluja on suunnilleen yhtä paljon; joidenkin bardien esittämänä eepos voi olla lauluvoittoinen. Varsinaiset tapahtumat kerrotaan suorasanaisissa osissa, lauluissa ilmenee se, mitä nimitetään

'eeppiseksi laveudeksi'. Kerronta on vapaamuotoista, mutta laulujen säkeissä tavuluku on kiinteä. Laulaen esitetään vain puhetta, sen sijaan kaikkea puhetta ei lauleta. Lauluissa käytetään erilaisia melodioita, jotka riippuvat enemmän välitettävästä tunnelmasta kuin esitettävästä henkilöstä. Laulajan taitavuuden perusteella voidaan erottaa jopa kahdeksan tai vieläkin useampia eri melodioita. Lauluja ei koskaan säestetä soittimilla.

Kenttätyössä Ladakhissa tekemäni havainnot koskivat erityisesti ladakhilaista kerrontaperinnettä ja sen retorista näyttämöä. Niistä seuraavassa.

Jokainen kerrontaperinne elää siitä, että lahjakkaat kertojat esittävät ja muodostelevat sen aineistoa. Vielä tänäänkin on jokaisessa kylässä ainakin yksi henkilö, joka osaa esittää Gesar-eeposta. Suulliselle perinteelle on kuitenkin elintärkeää myös väestön laajan kerroksen sitä kohtaan tuntema kiinnostus, ja se on heikentynyt verrattuna varhempiin aikoihin. Sain vaikutelman, että ladakhilainen perinne on taantumassa, ja samaa vakuuttivat minulle myös eräät sivistyneet ladakhilaiset. Kerrontaperinteen heikentymisen syy on se, että nuorison kiinnostus kansallisen perinteen sisältöön on vähentynyt. Länsimaisilla arvoilla ja lännen triviaalikulttuurilla on Ladakhissa suuri vetovoima. Parannettu koulujärjestelmä on myös osasyyllinen, niin toivottava kuin se toisaalta onkin. Kerrontaperinnettä pitävät yllä luku-ja kirjoitustaidottomat henkilöt. Opittaessa kirjoittamaan opitaan samalla toistamaan teksti samoin sanoin paperista lukien; vapaa spontaanisuus ja luovuus lamautuvat. (Niinpä Nurup Namgyal, ainoa luku-ja kirjoitustaitoinen kertojani, tuli äänitystilaisuuteen muistikirja mukanaan. Hän vakuutti minulle, että hän oli merkinnyt muistiin ainoastaan kertomuksessa esiintyvät henkilöt.) Kirjoitukseen tottunut henkilö pyrkii ennemmin toistamaan kuin luomaan jonkin tekstin, ja pelkkä toistaminen merkitsee suullisen perinteen loppua.

Puolen tunnin ohjelmaversioiden vaikutus

Gesar-perinteen elossapitämiseksi ladakhilaiset ovat ryhtyneet yritykseen, jonka vaikutusta ei voi ennakolta arvata. All India Radio Leh, Ladakhin kansallinen radio, lähettää talvisin joka kuukausi puolen tunnin aikana Gesarin jonkin osan eli lingin. Esiintyjiksi kutsutaan tunnettuja kertojia. Asian tekee arveluttavaksi se, että suositaan laulajia, jotka pystyvät saamaan lingin päätökseen puolessa tunnissa, ja jätetään sivuun toisia, jotka muiden kriteerien mukaan olisivat korkeampitasoisia. Ohjelman pani alkuun edellä mainittu 37-vuotias Nurup Namgyal Wanlasta. Hän on maineikas Gesar-eepoksen esittäjä ja on luultavasti tullut tunnetuksi juuri radio-ohjelmasta, jossa hän on esiintynyt. Toisena syynä hänen maineeseensa lienevät hänen kaunis äänensä ja hyppäyksetön, aukoton kertomistapa. Kuten jo edellä mainitsin, nauhoitin Nurupin kerrontaa. Hän tosiaankin onnistui saamaan Gesar-eepoksen päätökseen kolmessa tunnissa, niin että hän oli ihanteellinen ehdokas radio-ohjelmaan!

Omasta puolestani olin hämmästynyt hänen esityksensä lyhyydestä, sillä esimerkiksi Rahimullah tarvitsi samanlaiseen kertomusjaksoon 16 tuntia. Nurupilla on myös täysin konkreettisia mielipiteitä siitä, miten eepos on kerrottava »oikein». Niinpä hän huomautti minulle eräästä kotikylänsä kertojasta, ettei tämä hallinnut eepoksen alkua. Nurup valittaa sitä, ettei ole olemassa autoritaarista ladakhilaista tekstilaitosta. Hänen mielestään siitä myös johtuu Gesar-eeposta uhkaava kuolema! Olen viipynyt näin pitkään Nurupissa, jonka käsitykset aidosta perinteestä poikkeavat jyrkästi eepostutkimuksen elävään kerrontaan omaksumasta kannasta, sillä Nurupilla on tällä hetkellä ratkaiseva osuus Ladakhin suullisen perinteen kaavoittumisessa.

Performanssin säännöt

Perinteellisesti Gesar-eeposta kerrotaan vain talvella, jolloin ihmisillä on aikaa ja halua esiintymiseen ja kuuntelemiseen. Yksinomaan käytännölliset seikat eivät kuitenkaan pidättele ihmisiä kertomisesta kesäisin, jolloin kaikki ovat kiinni ulkotöissä. On olemassa myös kieltoja, joiden noudattamista valvoo sosiaalinen paine. Olin itse Ladakhissa kesällä, enkä voinut odottaa kertojiani talveen saakka. Minun täytyi siis taivutella heidät kertomaan, eikä se aina ollut helppoa. Eräs heistä tahtoi kertoa vain öisin, toinen lähti pois kotikylästään voidakseen esiintyä naapureiden huomaamatta. Paras kertoja (ehkä myös siksi, että äänitin häntä »normaaleissa» olosuhteissa), jo aikaisemmin mainittu Rahimullah, karkasi kesken kerronnan (22 tunnin jälkeen), koska kotikylässä tarvittiin häntä sadonkorjuuseen; pelkkä rahallinen houkutin ei saanut häntä jäämään.

Tarina kerrotaan osissa – tai, kuten ladakhilaiset sanovat, lingeittäin – joiden kronologisesta järjestyksestä ei pidetä kiinni. Harvoin eepos kerrotaan siten, kuin minä sen tallensin. Pyysin näet kertomaan »alusta pitäen», kuten myös tehtiin. Tavallisissa oloissa kertoja itse valitsee jonkin osan, tai kuulijat pyytävät jotakin tiettyä lingiä (useimmiten Horin kukistamista). Laulaja esiintyy illalla kahden tai kolmen tunnin ajan ja jatkaa kertomusta tarpeen mukaan seuraavana päivänä. Tämä kerrontatapa selittää, miksi Stein, joka työskenteli kirjallisia versioita käyttäen, ei koskaan saanut yhtenäistä lukujen/lingien sarjaa. Jokainen hänen tutkimansa luettelo ja teksti noudatti omaa yksilöllistä järjestysperiaatettaan. Jos hyväksyy sen, että tekstit pohjautuvat suulliseen esitysperinteeseen, asia ei hämmästytä, koska traditionaalinen kerronta ei tunne mitään autoritaarista laitosta.

Havaintoja variaatiosta

Koetan Gesar-eepoksen yhden episodin avulla havainnollistaa muutamien äänittämieni kertojien erilaista luomisvoimaa. Tämä episodi on mielestäni kiinnostava myös siksi, että siinä on yllättävää rinnakkaisuutta Siegfriedin kuoleman kanssa Nibelungenliedissä. Episodin päähenkilö on Puma Lapstan, jota

sanotaan Gesarin velipuoleksi tai pojaksi. Hänen tarinansa seuraa ajallisesti Horin kuninkaan suorittamaa Gesarin vaimon Tukuman ryöstöä. Episodissa voidaan karkeasti erottaa kolme rakenneosaa, joihin liitän vielä alkutilanteen: 1) alkutilanne, 2) vihollliskosketus, 3) petos ja 4) kuolema. Aloitan jo aikaisemmin mainitusta Nurup Namgyalista, koska hän All India Radio Lehin ladakhilaisen kulttuuriohjelman johtajana vaikuttaa Gesar-ohjelman kertojien valinnalla ladakhilaisen Gesar-eepoksen tulevaisuuteen.

Alkutilanne: Tukuma on ryöstetty, ja ainoa sankari, joka voisi noutaa hänet takaisin on Puma Lapstan, joka kuitenkin on vetäytynyt mietiskelemään. Apa Ldumbu kertoo Puma Lapstanille ryöstöstä. Laulussa Puma Lapstan kieltäytyy keskeyttämästä mietiskelyä, joka seitsemässä päivässä tekisi hänet haavoittumattomaksi. Apa Ldumbu vastaa, että Lingkar on tuhon oma, ellei Puma Lapstan lähde matkaan. Silloin Puma Lapstan lopettaa mietiskelyn, vaikka hänen teräksiseen ruumiiseensa jääkin haavoittuvaa lihaa olkapäähän.

Viholliskosketus: Puma Lapstan lähtee matkaan ja kuljettaa Tukumaa mukanaan kotiin päin. (Mitään taistelua ei tapahdu.)

Petos: Lepotauolla Tukuma saa tilaisuuden puhua Horin kuninkaan kanssa, johon hän tällä välin on ehtinyt rakastua. Tukuma ilmoittaa antavansa Pumalle syötäväksi suolaisia jyviä, jotta tämä sitten sammuttaisi janonsa juomalla purosta. Kuninkaan pitäisi silloin ampua nuoli Puman olkapäähän. Näin tapahtuukin.

Kuolema: Puma Lapstan on haavoittunut, mutta Tukuma painaa nuolen syvemmälle hänen olkapäähänsä. Tukuma karkaa paikalta Horin kuninkaan kanssa ja jättää Puma Lapstanin tekemään kuolemaa. Sitten Apa Ldumbu löytää Puma Lapstanin, joka kertoo hänelle karuin lausein, mitä on tapahtunut. Sen jälkeen Apa Ldumbu vetää nuolen haavasta ja samalla Puma Lapstan kuolee.

Nurup kertoo tämän episodin viidessä minuutissa. Mitä tästä aiheesta tekee hyvä ladakhilainen kertoja? Chiktanista kotoisin oleva islamilainen Rahimullah käyttää samaan kertomusjaksoon kuusi kertaa pitemmän ajan.

Alkutilanne: Apa Thutung, kaksiselitteinen hahmo Lingkarin sankareiden joukossa, tunkeutuu Puma Lapstanin mietiskelymajaan ja kertoo hänelle Tukuman ryöstöstä. Puma Lapstan on harmissaan häiritsemisestä, sillä häneltä puuttuu vain yhdeksän päivää, jotta hänestä tulisi haavoittumaton. Puma Lapstan lähtee mietiskelymajastaan ja kiirehtii Lingkarin sankarien luokse ja moittii heitä siitä, että he väijyivät horilaissotilaita väärässä solassa. Sitten Puma Lapstan etsii varusteita, mutta löytää vain surkeita aseita ja kurjan hevosen. Hän ratsastaa palatsiin, mutta kun hevonen ei tottele häntä, hän ratsastaa aina vain kehässä. Apa Ldumbu menee hänen luokseen ja kysyy häneltä laulussa: »Nuori mies, oletko menossa sotaan vai leikkiin? Jos olet matkalla leikkeihin, ratsasta varsalla. Mutta jos menet taisteluun, ratsasta minun kokeneella hevosellani.» Puma Lapstan kertoo menevänsä taisteluun ja pyytää vanhemman miehen neuvoja. Tämä julistaa laulussa, ettei nuorukainen tarvitse hänen

neuvojaan, mutta selittää kuitenkin hänelle tarkasti oikeat menettelytavat erilaisissa taistelu- ja elämäntilanteissa. Sitten hän lahjoittaa Puma Lapstanille hevosensa ja aseensa, mutta unohtaa kertoa, ettei tämä saisi riisua yltään rintapanssaria.

Vihollliskosketus: Puma Lapstan kiirehtii horilaisten perään ja tappaa useita heistä. Hän ottaa haltuunsa Tukuman, jonka kanssa hän ratsastaa syrjäiseen myllyyn. Pysähdyksen aikana he saavat lapsen, Kyalu Kyalsarin (ainoa maininta Puma Lapstanin ja Tukuman yhteisestä lapsesta).

Petos: Puma Lapstan haluaa peseytyä taistelun jälkeen. Tukuma on nähnyt, että eräs horilaissoturi on piiloutunut myllyn alle. Siitä huolimatta hän kehoittaa Puma Lapstania peseytymään ja riisumaan panssarinsa. Miehen peseytyessä nainen menee vihollisen luo ja kavaltaa Puma Lapstanin salaisuuden. Sitten horilainen ampuu nuolen Puma Lapstanin haavoittuvaan olkapäähän. Tukuma asettaa lapsen haavoittuneen syliin ja aikoo lähteä horilaissoturin kanssa. Puma Lapstan tarttuu kiinni Tukuman vaatteisiin yrittäen siten estää häntä lähtemästä, mutta Tukuma leikkaa vaatteensa irti ja kiirehtii pois.

Kuolema: Apa Ldumbu, joka on muistanut unohtaneensa kertoa rintapanssarin riisumista koskevasta kiellosta, juoksee Puma Lapstanin jälkeen. Hän löytääkin tämän haavoittuneena, mutta sen sijaan että ryhtyisi hoitamaan Puma Lapstania, Apa Ldumbu vain sanoo tälle, ettei nuoleen saa koskea. Apa Thutung kuulee tämän kiellon, sillä hän on huomaamatta seurannut Apa Ldumbua. Kun jälkimmäinen on lähtenyt paikalta kostamaan Puma Lapstanin puolesta (seuraa taistelukohtaus, jossa Apa Ldumbu tappaa nuolen ampuneen soturin), Apa Thutung lähestyy haavoittunutta. Muka tätä hoitaakseen pahantekijä vetää nuolen haavasta siten, että kaikki sisälmykset tarttuvat nuolenkärkeen ja tulevat sen mukana ulos. Puma Lapstan kertoo siitä Apa Ldumbulle, kun tämä palattuaan löytää Puma Lapstanin kuolemaisillaan. Puma Lapstan julistaa laulussa viimeisen tahtonsa. Hän kertoo laulaen, kuinka Tukuma jätti hänet haavoittuneena, vaikka Puma Lapstan oli rukoillut häntä jäämään luokseen. Siksi Gesarin pitää rangaista »Punasuuta», kun tämä palaa Horin maasta: kolme vuotta naisen pitää olla vedenkantajana, kolme vuotta vuohipaimenena. Lopuksi Puma Lapstan jakaa omaisuutensa kahteen yhtä suureen osaan, joista toinen on Gesaria, toinen hautajaisseremoniaa varten. Puma Lapstan kuolee. Apa Ldumbu kietoo hänen ruumiinsa peitteisiin, hyväilee häntä ja laulaa hänelle kehtolaulun. Sitten hän kantaa Puma Lapstanin ruumiin takaisin Lingkariin.

Tämä on Puma Lapstan -episodin summittainen sisältö. Kolmea peruskiveä täydentävät seuraavat motiivit, jotka löytyvät lähes kaikissa versioissa: alkutilannetta hallitsee Tukuman ryöstö, joka johtaa Puma Lapstanin mietiskelyn keskeytymiseen. Siten vihjataan jo tulevaan onnettomuuteen, sillä keskeytys merkitsee sitä, että Puma Lapstan jää haavoittuvaksi. 'Vihollliskosketus' sisältää Tukuman voittamisen takaisin joko taistelussa tai ilman sitä. 'Petoksessa' Tukuma paljastaa viholliselle Puma Lapstanin haavoittuvan kohdan. Toisin kuin Nibelungenliedissä tä-

mä paljastus tapahtuu tieten tahtoen Puma Lapstanin haavoittamiseksi. 'Kuolema' seuraa haavoittumista, joka sinänsä ei suinkaan ole hengenvaarallinen. Kuolema aiheutuu nuolen vetämisestä ulos haavasta, sen sijaan Puma Lapstanin toipuminen vaatisi sen hidasta »kasvamista» pois lihasta. Kerronnassa viivytetään Puma Lapstanin kuolemaa sijoittamalla väliin kuvaus Apa Ldumbun suorittamasta kostosta tai hänen yrityksestään hoitaa Puma Lapstania. Nämä kaksi motiivia viivyttävät episodia jonkin aikaa ja näyttävät kumpikin täyttävän saman tehtävän, joten niitä kahta ei milloinkaan tavata yhdessä. Lähes kaikissa versioissa Apa Ldumbun poissaolo on nuolen väkivaltaisen poistamisen edellytys (jos paranemista tapahtuu, hän lähtee paikalta noutamaan vettä), pahantekijä on useimmiten Apa Thutung.

Sabusta kotoisin olevan Rinchen Namgyalin kertomassa episodissa on edellä esitetystä poikkeava 'alkutilanne': Kun Tukuma viedään Horin maahan, hän ottaa sinne mukaansa tunnesyistä myös Puma Lapstanin (joka tässä versiossa on syntynyt Gesarin hartioista). Horin kuninkaan ja Tukuman yhteisen pojan syntymän jälkeen Tukuma pelkää, että Puma Lapstan surmaisi lapsen (perimysjärjestyksen vuoksi?). Niinpä Tukuma neuvoo horilaissotureita virittämään ansan Puma Lapstanille. Kaikki nuolet karisevat kuitenkin pois tämän teräsruumiista. Silloin Tukuma paljastaa Puma Lapstanin haavoittuvan kohdan salaisuuden.

Rinchen Namgyal on omapäinen kertoja, joka esiintyi hyvin vilkkaasti ja eläytyi omaan kertomukseensa. Hänen versionsa Gesar-eepoksesta poikkeaa kuitenkin suuresti muiden kertojien versioista. Hän sanoikin, että viime aikoina kuuntelijat olivat keskeyttäneet hänet huomauttaen, ettei hän kertonut »oikein». Rinchen Namgyal kertoi, että hänen tarinansa lähteenä on Ladakhissa hyvin kuuluisa, mutta jo jokin aika sitten kuollut kertoja Beda Popo, jonka oppilaana hän oli ollut nuoruudessaan. Rinchen Namgyal kuvaili minulle laajasti, kuinka Beda Popo tuli hänen isänsä taloon ja esitti eeposta viikkokausia. Rinchen Namgyal väitti esittävänsä Gesarin tarinaa tarkasti samoin kuin tuo maineikas kertoja. Itse hän oli yksi Beda Popon kolmesta oppilaasta, joiden kaikkien nimet hän mainitsi. Myöhemmin minulle on toiselta taholta vakuutettu, ettei tämä voinut olla totta, koska Beda Popo oli kuollut kauan ennen Rinchen Namgyalin aikaa.

Toimittamani ladakhilaisen eepoksen laitokset eivät suinkaan ole ensimmäisiä. Kuten jo alussa mainitsin, juuri ladakhilaiset suulliset versiot tiibettiläisestä Gesar-eepoksesta saavuttivat länsimaat. Francke julkaisi noin 80 vuotta sitten kaksi laitosta: Frühlings- und Wintermythus der Kesarsage ja A Lower Ladakhi Version of the Kesar Saga. Käyttäen kymmentä käsillä olevaa eepoksen ladakhilaista versiota (kahta Francken laitosta ja kahdeksaa omaa keräämääni) haluaisin ottaa esille kaksi kerrontaperinnettä koskevaa kysymystä: 1) Miten yhtenäistä tai monimuotoista kerrontaperinne on Ladakhin sisällä? 2) Miten konservatiivista tai progressiivista se on?

Jos vertaa keskenään edellä esitetyn Puma Lapstan -episodin yhdeksää versiota (yhdessä

laitoksessa Puma Lapstan ei lainkaan esiinny), huomataan seuraavat vaihtelut: 1) Puma Lapstanin syntyperän erilaisuus, 2) varustautumismotiivin erilainen käsittely, 3) parantamis- ja kostomotiivien toisensa poissulkeva käsittely. (1) Kun Ala-Ladakhissa kerrotaan Puma Lapstanin olevan Gesarin velipuoli, Ylä-Ladakhissa hänen sanotaan olevan Gesarin ihmeellisellä tavalla syntynyt poika. Ilman Tukuman tai kenenkään muun naisen apua hän on puhjennut Gesarin hartioista tai syntynyt tämän oksennuksesta. (2) Alaladakhilaisten kertojien mukaan isällisen ystävän neuvoilla on suuri osuus varustautumisessa taistelua varten. Vain näissä versioissa esiintyy unohdetun kiellon motiivi (nimittäin se, ettei rintapanssaria saanut riisua), jonka katson olevan suorassa suhteessa varustautumismotiiviin. (3) Kuten edellä on esitetty, parantamis- ja kostomotiivit sulkevat toisensa pois esityksestä. Puma Lapstanille kohtalokas nuolen vetäminen ulos haavasta on mahdollista vasta Apa Ldumbun poistuttua paikalta. Kun hän alaladakhilaisessa versiossa lähtee ajamaan takaa jousiampujaa, yläladakhilaisissa kertomuksissa hän jää haavoittuneen luokse ja hoitaa tätä antamalla hänelle keittoa ja lääkkeitä, joiden avulla nuoli hitaasti irtoaa lihasta. Sen on määrä tapahtua seuraavana päivänä. Mutta kun Apa Ldumbu menee noutamaan vettä, paikalle saapuu roisto, joka vetää nuolen ulos haavasta, niin että Puma Lapstan kuolee.

Gesar-aineiston erilainen käsittely ei anna aihetta puhua kahdesta erilaisesta kerrontatraditiosta, mutta voidaan kuitenkin todeta painopisteen siirtymistä. Ala-Ladakhissa sankari on inhimillisempi, ja eepoksessa on taistelun sävyttämiä piirteitä. Yläladakhilaiset toisinnot taas korostavat enemmän ihmeitä ja yliluonnollisia seikkoja. Miksi alaladakhilaiset versiot vastaavat paremmin meidän käsitystämme sankarieepoksesta? Vastaaminen tuohon kysymykseen olisi tätä nykyä pelkkää spekulointia, mutta ongelman selittämisessä on varmasti otettava huomioon Ala-Ladakhin kiinteä kontakti islamilaiseen perinteeseen.

Seuraavaksi kysymys kerrontaperinteen stabiliteetista. Se sisältyy Francken 80 vuotta varhempien ja minun keräämieni versioiden vertailuun. Ensiksi on todettava, että Puma Lapstan -episodi puuttuu teoksesta Der Frühlings- und Wintermythus der Kesarsage. Alaladakhilainen versio teoksessa A Lower Ladakhi Version of the Kesar Saga on sen sijaan varsin yhtäpitävä Rahimullahin kertomuksen kanssa, joka sekin on peräisin Ala-Ladakhista. Molemmissa versioissa Puma Lapstanin ja Gesarin suhde on veljellinen. Kumpaisessakin Puma Lapstanin haavoittuminen johtuu siitä, että kielto oli jäänyt mainitsematta. Kiinnostavaa on myös, että sekä Rahimullah että Francken bardi laulavat samoissa kohdissa samanlaisia lauluja: kerran on kysymyksessä kaksi laulua, jotka käsittelevät varustautumista ja ystävän neuvoja. Kolmanneksi tulee Puma Lapstanin kuolinlaulu.

Keräämäni Gesar-eepoksen suulliset versiot kuuluvat samaan kerrontaperinteeseen kuin Francken julkaisema aineisto. Kuten Puma Lapstan -episodista ilmenee, tämä perinne osoittautuu konservatiiviseksi, eikä

Francken julkaisemissa laitoksissa esiinny mitään muutoksia, joiden ei voisi selittää johtuvan esittäjien yksilöllisyydestä. Tarkasteltakoon nyt sitä tieteellistä väittelyä, jonka Francken versiot ja käsitykset Gesar-eepoksesta saivat aikaan.

Väittely eepoksen alkuperästä

Francken versiot ilmestyivät tämän vuosisadan ensimmäisellä neljänneksellä ja olivat kauan ainoat tiibettiläisen eepoksen editiot, jotka olivat lännessä käytettävissä. Siten Francke joutui kaikkien niiden tibetologien näköpiiriin, jotka tuohon aikaan tai myöhemmin käsittelivät eeposta. Heidän oli määriteltävä joko myönteinen tai kielteinen kantansa Francken joskus varsin omapäisiin arviointeihin. Lisäksi tuli vielä se, että Francken versiot aivan selvästi kuuluivat alkuperänsä puolesta suulliseen perinteeseen, mitä siihen aikaan pidettiin vähemmän arvokkaana, ja katsottiin sen vetävän ylevän eepoksen lukutaidottomien alhaiselle tasolle.

Kysykäämme, miten Francke arvioi omia eeposlaitoksiaan, ja kuinka tiibetiläisen eepoksen asiantuntijat arvostelivat niitä ja hänen panostaan. Tällöin on kosketeltava kolmea ongelmakimppua: 1) eepoksen syntymäaikaa, 2) eepoksen syntymäseutua ja 3) suullisten ja kirjallisten laitosten keskinäistä suhdetta.

Francke katsoo versioidensa olevan esibuddhalaista alkuperää ja sisältävän »mytologisia aihelmia». Hän ei esitä mitään tiettyä ajankohtaa, mutta koska buddhalaisuus tuli 600-luvulla kuningasajan Tiibetin valtionuskonnoksi ja omaksuttiin lopullisesti 1000-luvulla, saadaan siitä rajat syntymäajalle. Tähän oletukseen sisältyy, että kirjalliset laitokset, joissa buddhalaisuuden vaikutus on aivan selvä (olivathan kirjoitustaitoiset henkilöt munkkeja), ovat myöhäisempiä kuin Francken versiot.

Edelleen hän katsoo, että Gesar-eepos on kotoisin Ladakhista. Perusteluna on se, että jokaisesta Ladakhin kylästä tavataan Gesar-kertomuksen suullisia versioita. Lisäksi Gesar ja hänen sankarinsa kuuluvat riitteihin (esim. hääriittiin), ja heitä palvotaan osittain jumalina. Ladakhin pääkaupungin Lehin entiset valtiaat taas pitivät Gesaria esi-isänään.

Francke uskoo ladakhilaisten suullisten toisintojen olevan riippumattomia kirjallisista teksteistä. (Tätä väitettä on myöhemmin tulkittu siten, että ladakhilaiset laitokset olisivat olleet kirjallisten tekstien esikuvina.) Näin ensiksikin siitä syystä, että ne verrattuina kirjallisiin versioihin sisältävät esibuddhalaisia aineksia, joita Francke ei usko löytyvän kirjallisista (tämä käsitys on osoittautunut vääräksi). Toiseksi ladakhilaiset versiot sisältävät pitkiä runomittaisia osia, ja Francken aikana tunnetut kirjalliset tekstit olivat suorasanaisia. Hän päättelee, että jos ladakhilaiset olisivat saaneet kertomusaineksensa proosateksteistä, niitä tuskin olisi muutettu runomittaan (Francke 1905–45, xxiv).

Näillä näkemyksillään (eikä loppujen lopuksi luonnonallegorioillaan) Francke ärsytti kaikki eeposta käsittelevät tibetologit, sillä he 1) kohdistivat tutkimuksensa pääasiassa

Itä- ja Keski-Tiibetiin ollen siten taipuvaisia etsimään eepoksen syntymäseutua idästä ja 2) tutkivat kirjallisia laitoksia antaen mieluummin niille etusijan.

Laufer arvosteli 1901 Francken teosta Frühlings- und Wintermythus der Kesarsage ja omaksui siinä esitetyistä mielipiteistä poikkeavan kannan. Hän vertaa ladakhilaisen laitoksen sisältämien kohtausten määrää Schmidtin 1834 kääntämään mongolilaiseen tekstiin ja tulee seuraavaan johtopäätökseen: täytyy olla olemassa ladakhilaisen ja mongolilaisen laitoksen väliteksti, josta molemmat polveutuvat, ja sitä on etsittävä Tiibetistä. Mongolilainen teksti on siitä riippuvainen, koska se on täysbuddhalainen, kun taas ladakhilaisessa ilmenee esibuddhalaisia piirteitä, ja se on siten vanhempi. Ladakhilainen laitos on epäitsenäinen, koska se on lyhempi, aukollisempi ja tiivistetympi kuin mongolilainen teksti. Tästä seuraa, että molempien on polveuduttava kolmannesta, otaksuttavasti tiibetiläisestä laitoksesta. Toiseksi Francke puhuu »ulkoa opituista aineksista» (typeryys, jonka hän peruutti 1925), ja Laufer päättelee, että »näiden aineksien» täytyy olla tavoitettavissa jostakin, hänen mielestään Tiibetistä. Hän kaipaa alkulähteeksi luonnehdittavaa suurta tiibetiläistä teosta (Laufer 1901, 80), autenttista lähdettä, tiibetiläistä Gesar-eeposta (Laufer 1901, 87) ja olettaa tämän sankarieepoksen alkuperältään tiibetiläiseksi (Laufer 1901, 88). On syytä huomata, että tässä on kysymys oletuksista, jotka perustuvat ladakhilaisen ja mongolilaisen laitoksen vertailuun. Laufer tuntee tiibetiläiseltä alueelta vain yhden käsikirjoitustekstin, jota hän itse sanoo katkelmaksi ja joka ei sisällyksellisesti liity Francken julkaisemaan laitokseen.

Vuonna 1942 ilmestyneessä artikkelissaan »The Epic of King Gesar of Ling» Roehrich lausuu luottavaisesti Gesar-eepoksen synnyisseudusta, että se on löydettävissä koillisten nomadiheimojen parissa. Samanlaiset todisteet kuin ne, jotka saivat Francken aikanaan sijoittamaan syntymäpaikan läntiseen Tiibetiin, johtavat Roehrichin olettamaan, että kyseinen seutu löytyisi helpommin idästä: eepoksen laaja levinneisyys, siinä kuvattu nomadielämä ja se, että Lingin hallitsijat pitävät Gesaria esi-isänään. Aineksen syntymäajaksi hän ehdottaa harkittavaksi 600-lukua, koska Gesarin ja tuolla vuosisadalla eläneen kuningas Srong-btsan sgampon elämänkuluilla on tiettyjä rinnastettavuuksia. Kirjallisten ja suullisten laitosten keskinäisestä suhteesta Roehrichilla on selvä mielipide: varhaisimpia muotoja edustavat niukasti säilyneet käsikirjoitukset, koska niissä esiintyy runsaimmin arkaismeja ja yhtäläisyyksiä koillistiibetiläisten versioiden kanssa. Nämä käsikirjoitukset pohjautuisivat runomittaiseen »Alku-Gesariin», jota ei ole säilynyt. Painetut ja suulliset kertomukset olisivat syntyneet käsikirjoitusten pohjalta.

Kehäpäätelmän (Koillis-Tiibet on syntymäpaikka, koska sieltä löytyy useita eepoksen versioita; käsikirjoitukset – osa löytyneistä versioista – ovat vanhimpia todistuskappaleita, koska ne ovat yhdenmukaisia koillistiibetiläisten versioiden kanssa) ohella hänen todistelussaan on muitakin merkillisyyksiä. Yhtäältä painetut laitokset pohjau-

tuvat käsikirjoituksiin, koska ne ovat näitä lyhempiä. Toisaalta suulliset laitokset polveutuvat käsikirjoituksista, koska ne ovat näitä pitempiä (»much enlarged and with a wealth of details», Roehrich 1942, 283). Ja vaikka suulliset versiot sisältävät enemmän runomittaisia jaksoja kuin käsikirjoitukset ja Roehrichin mukaan »Alku-Gesar» oli sepitetty runomitalla (joten suulliset versiot olisivat muodoltaan lähempänä »Alku-Gesaria»!), hän esittää käsikirjoitukset väliasteeksi suullisten versioiden ja »Alku-Gesarin» välille. Tätä vastaan puhuu hänen oma havaintonsa, että nuoret kertojat eivät opi eeposta teksteistä vaan vanhemmilta bardeilta, niinkuin kertomusperinteessä onkin odotuksenmukaista.

Tiibetiläistä eeposta koskevan tutkimuksen auktoriteetti on Stein, jonka 1959 ilmestyneessä teoksessa Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet julistetut tuomiot pätevät vielä tänäkin päivänä. Arvioidessaan Francken versioita hän yhtyy täysin Lauferin käsityksiin: Francken aineisto on riippuvuussuhteessa kirjalliseen teokseen; on kysymys tiibetiläisen kirjallisuuden pohjalta sepitetyistä saduista. Stein viittaakin selvästi Lauferiin esittäessään, että Francken laitokset ovat riippuvia kirjallisesta alkulähteestä: »Hän [Laufer] oli ennen kaikkea osoittanut tämän suullisen, folkloristisen dokumentin riippuvuuden kirjallisesta versiosta analysoimalla tietyn määrän kohtauksia» (Stein 1959, 163). Näin varma ei asia kuitenkaan ole; Laufer tosin esittää tällaisen oletuksen, mutta hän ei todista sitä.

Stein ryhtyy sitten yritykseen pönkittää tätä käsitystä kielitieteellisen analyysin avulla. Hän osoittaa, 1) että Francken versioissa esiintyy klassisen tiibetin kielen rinnalla myös keski- ja itätiibetiläisiä muotoja, 2) ettei ala- ja yläladakhilaisissa versioissa ollut kysymyksessä – kuten Francke oli otaksunut – esibuddhalainen miljöö, vaan että se oli lamalaisvaikutteinen. Vielä Stein päättelee, etteivät Francken tekstit voineet olla muita alkuperäisempiä, vaan päinvastoin koska ne olivat niin lyhyitä, niiden täytyi polveutua toisista versioista: »... on mahdotonta ajatella, että hyvin laajat kirjoitetut ja suulliset versiot olisivat ammentaneet lamalaisen inspiraationsa Francken tekstien tapaisista lyhyemmistä kertomuksista. Päinvastainen asiaintila vaikuttaa todenmukaiselta» (Stein 1959, 168). Riippuvuutta täytyy olla! Jos muut versiot eivät ole riippuvia Francken versioista, merkitsee se, että Francken tekstien täytyy tietenkin riippua toisista. Ja riippuvuus merkitsee koko version riippuvuutta!

Muiden suullisten laitosten suhteesta kirjallisiin Stein esittää: »... ne suulliset toisinnot, jotka tänään tunnemme, eivät ole alkuperäisiä vaan perustuvat varmasti kirjoitettuihin laitoksiin» (Stein 1978, 146). Sitä vastaan asettuu kuitenkin Steinin esittämä huomio, että kirjalliset versiot, olivatpa ne sitten käsikirjoituksia tai painettuja, on sepitetty suullisia esityksiä muistuttaviksi. Tapahtumista kertova osa on suorasanaista, kun taas dialogeja sisältävä osa koostuu vuorottelevasta runolaulusta. Jälkimmäinen vie suuremman tilan, kun taas edellinen on yleensä suppea. Nämä kaksi osaa on usein

laadittu erilaisin kirjoitusmerkein. Jopa kirjallisissa versioissakin laulut alkavat »a-la a-la tha-la-la», mikä selvästi jäljittelee suullista esitystä. Stein jatkaa: »Voidaan siten olettaa, että suulliset toisinnot ovat primaarisia kirjallisiin nähden» (Stein 1979, 3). Tämä hylätään kuitenkin heti jatkossa huomauttaen, että käytettävissä olevista versioista tuntemamme eepoksen sepittäjä oli varmastikin joku inspiroituneen runoilijapyhimyksen kaltainen pappi. Miten voimakkaasti vastustetaankaan Gesar-eepoksen liittämistä kertomustraditioon! Vaikka huomataan, että kirjalliset laitokset jäljittelevät bardien lauluja, tämä oivallus pyyhitään heti pois ja vedotaan runoilijayksilöön.

Lauferin, Roehrichin ja Steinin edustamat käsitykset nojaavat seuraaviin oletuksiin:

1) Teksti on kirjallinen tuote ja bardin esitys suullinen. »Suullista» käytetään tässä merkitsemään »kertojasta lähtöisin olevaa». Ei siis ole ylipäänsä mahdollista, että kirjallisesti kiteytetty teksti olisi myös suullista perinnettä. Siitä seuraa edellä kuvattu harhakäsitys, että tekstejä olisi sepitetty suullisen esityksen kaltaisiksi.

2) Koska ei tutkita, kuuluuko jokin teksti suulliseen perinteeseen, oletetaan – heti kun on hylätty suullisesta traditiosta polveutumisen mahdollisuus – että jostakin on löydettävissä tekstin sepittäjä. Asetetaan kysymys alkutekstistä (»original manuscript» Stein 1979, 10; »source originales» Stein 1959, 107). Siihen liittyy täydellisen Gesar-eepoksen ongelma (»version intégrale de l'épopée» Helfer 1977, 1), sillä kaikki kirjallista tai suullista alkuperää olevat laitokset sisältävät eri määrän lukuja ja niiden järjestys on erilainen. Löydetään aina uusia viitteitä täydellisestä Gesar-versiosta (Helfer 1977, 1; Stein 1959, 45), joka olisi joskus ollut olemassa, mutta jota ei enää tavoiteta.

3) Kertomuksen kulku, olipa sen alkuperä mikä hyvänsä, ei saa olla hypähtelevä, sellainen viittaa lyhennyksiin ja luokittaa kertomuksen sekundaariseksi. Jo Francke huomautti tähän: »On väärin pyrkiä tässä näkemään alkuperäisesti voimakkaamman runouden heikkenemistä. Korkeintaan voidaan puhua lyhennyksistä» (Francke 1968, iv). Hyppäyksellinen kerrontatapa voi olla suorastaan suullisen kerrontatradition merkki, koska se edellyttää, että aineisto on jo etukäteen tunnettua.

Tiibetiläistä eeposta koskeva tieteellinen keskustelu on vaiheessa, joka ei tunne suullista perinnettä koskevia uudempia käsityksiä kuten Parryn ja Lordin teorioita. Tie, jota voisi ehdottaa tällä alalla vastaisuudessa tehtäville töille, olisi suullisen eepoksen käsittelyssä etsiä muita komposition mahdollisuuksia kuin Parryn ja Lordin esittämät. Tutkittaessa kirjallista eeposta olisi selvitettävä, missä määrin kirjalliset laitokset ovat sidoksissa suulliseen perinteeseen. Tähän kysymykseen kytkeytyvät 1) edellä siteeratut Steinin huomautukset tekstien ja suullisten esitysten samankaltaisuudesta, 2) näennäisesti toisistaan riippumattomien erilaajuisten tekstien paljous, 3) vielä elävän kerrontatradition olemassaolo. Tässä piilevät käsitykseni mukaan tiibettiläisen Gesar-tutkimuksen mahdollisuudet.

(Suomennos Rauni Puranen)

Kirjallisuus

Francke, A. H. Der Frühlings- und Wintermythus der Kesarsage. Osnabrück 1968. (Neudruck der Ausgabe Helsingfors 1902.)

– A Lower Ladakhi Version of the Kesar Saga. Calcutta 1905/1945.

Helfer, M. Les Chants dans l'épopée tibétaine de Ge-sar d'après le livre de la course de cheval. Paris 1977.

Laufer, B. Rezension von Franckes Frühlingsmythus. Wiener Zeitschrift der Kunde des Morgenlandes 15. Wien 1901.

Roehrich, G. N. The Epic of King Kesar of Ling. Journal of the Royal Asiatic Society of Bengal 8. Calcutta 1942.

Stein R. A. Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet. Paris 1959.

– Bemerkungen zum Geser Khan. Zentralasiatische Studien 12. Wiesbaden 1978.

– Introduction to the Gesar Epic. 'Dzam gliṅ Ge-sar rgyal op'i rtogs brjod sna tshogs gtam gtýi phreṅ ba 5. Thimbu, Bhutan 1979.

JIA ZHI

Kiinan eepokset

Kiinalaisilla on ollut vuosisatojen ajan riittämättömät tiedot oman maansa kansankirjallisuudesta. Se on saanut niin vähän julkisuutta, ettei ulkomaisilla tutkijoilla ole juuri ollut mahdollisuuksia tutustua siihen. Syitä tähän on useita. Pitkäaikaisen feodaalivallan aikana vanha Kiina oli suljettu ulkomaailmalta. Maassa on monen eri kansallisuuden ja kielen takia kielimuureja. Vähemmistökansallisuuksiin on kautta aikojen kohdistettu syrjintää, samoin perinnepohjaiseen kansankirjallisuuteen. Kiinan vapauttamisen jälkeen ja erityisesti viime vuosina maan 56 kansallisuuden keskuudesta on löydetty ja tallennettu huomattava määrä suullista kansankirjallisuutta, ja nyt voimmekin väittää, että maassamme on kansankirjallisuutta runsaasti, myös eepoksia ja pitkiä kertomarunoja.

Runot ja laulut ovat monille etnisille ryhmille korvaamattomia. Esimerkiksi kazakeilla on sananparsi »runous ja ratsu ovat kazakien kaksi siipeä». Viimeaikaiset löydöt osoittavat, että lähes jokaisella Kiinan etnisellä ryhmällä on omaa epiikkaa, joka kertoo heidän oman kansansa synnystä ja kasvusta. Onkin pääteltävissä, että maassamme on runsaasti eepoksia ja pitkiä kertovia kansanrunoja, vaikka täsmällisiä tilastolukuja niistä ei vielä olekaan saatavilla.

Kautta koko Kiinan, Himalajan vuoriston jokilaaksoista, Lounais-Kiinasta koilliseen Hulunbuirin ruohotasangoille ja Tianshanin vuoristosta, Luoteis-Kiinasta, Yunnanin ja Guizhoun ylängöille ja edelleen Kaakkois-Kiinan rannikkoseuduille, monilla vähemmistökansallisuuksilla on omat kansallis-eepoksensa. Viime vuosina myös Kiinan pääkansallisuuden, han-kansan, keskuudesta on jatkuvasti löydetty pitkiä kertomarunoja, mutta ne jäävät tämän esityksen ulkopuolelle.

Tällä hetkellä kiinalaisilla tutkijoilla ei ole täysin yksimielistä näkemystä eeposten luokittelusta. He katsovat kuitenkin sekä syntyettä sankariepiikan saaneen alkunsa ihmisyhteisöjen varhaisvaiheessa. Syntyepiikka sisältää myyttejä maailman luomisesta, kun taas sankariepiikka, jonka uskotaan kehittyneen myöhemmin, heijastaa kansan ja val-

tion muodostumisen kannalta tärkeitä historiallisia tapahtumia ja kuvaa ihailtuja kansallissankareita. Joissakin tapauksissa ei näiden kahden välille voida vetää selvää tai kiinteää rajaa, koska ne menevät päällekäin ja sekoittuvat sisältönsä puolesta toisiinsa. Syntyepiikkaa on löydetty pääasiassa maan eteläosien vähemmistökansallisuuksien keskuudesta, kun taas pohjoiset kansat ovat eteviä sankariepiikan sepittäjiä.

Syntyepiikan levikki

Tuntemani syntyeepokset ovat peräisin ainakin seuraavilta vähemmistökansallisuuksilta: yit (lolot), zhuangit (tšuangit), miaot, bait, dait (thait), yaot, hanit, tujiat, buyit, bulangit, gelaot, naxit, qiangit, menbat, lob̀at, lahut, wat, dongit (tungit), lisut, jingpot (tšingpot), benglongit, achangit, nut, lit, pumit, shet, jinuot ja drungit sekä pohjoisessa asuvat tut. Yhteensä näitä kansoja on 29. Han-enemmistökansallisuuden syntyepiikkaa sisältyy Laulujen kirjaan, mm. »Sheng Min» (Ihmisen synty).

Joidenkin näiden kansojen keskuudessa on syntynyt sisällöltään erilaisia eepoksia alueellisista ja heimoperäisistä syistä. Esimerkiksi Chamu-eepoksesta, jonka han-kansa tuntee nimellä »Kaiken maanpäällisen alkuperä», on useita erilaisia versioita. Sen on sepittänyt Chuxiongin ja Honghen prefektuureissa Yunnanin maakunnassa asuva yi-kansa. Omalla sävelmällään esitettävä Meigeeepos tunnetaan niiden yitten keskuudessa, jotka asuvat Yaoanin ja Yandoun piirikunnissa Chuxiongin prefektuurissa. »Xianjimelodia», jota lauletaan kahden sukupuolen vuorolauluna, tavataan puolestaan yi-kansaan kuuluvan axi-heimon keskuudessa. Yi-kansan asuttama Daliang-vuoristo Sichuanin maakunnassa on vaikeapääsyistä; sen väestö on säilyttänyt verrattain täydelliset käsin kirjoitetut kopiot Lewuteyi-eepoksesta peräti neljänä erilaisena versiona. Myös muilla vähemmistökansallisuuksilla saattaa olla useampi kuin yksi eepos.

Maailman synty alkuolennon ruumiista

Hanien vanhassa mytologiassa oli Pan Gu -niminen jumala. Kuolemansa jälkeen hänen ruumiinsa muuttui taivaaksi, maaksi ja kaikeksi maanpäälliseksi. Vanhoihin kirjoihin on tallennettu seuraavanlainen tieto:

> Pan Gu syntyi ensimmäisenä. Hänen kuollessaan hänen hengityksensä muuttui tuuleksi ja pilveksi, hänen äänensä ukonvaajaksi, vasen silmänsä auringoksi, oikea silmänsä kuuksi, hänen raajansa ja kehonsa neljäksi maailmanpylvääksi ja maailman Viideksi Vuoreksi, hänen verensä joiksi, hänen jänteensä ja verisuonensa maaksi, lihaksensa peltomaaksi, hänen hiuksensa ja partansa tähdiksi, ihonsa ja ihokarvansa ruohoksi ja puiksi, hänen hampaansa ja luunsa kullaksi ja kiveksi, hänen luuytimensä helmiksi ja jalokiviksi ja hänen hikensä sateeksi ja lammikoiksi. Hyönteiset hänen ruumiillaan muuttuivat tuulen vaikutuksesta rahvaaksi.

Monien vähemmistökansallisuuksien sepittämissä syntyeepoksissa on samanlainen kertomus Pan Gu’n tapaisista sankareista,

joiden jäsenet ja keho muuttuvat taivaaksi, maaksi, auringoksi, kuuksi, vuoriksi ja joiksi. Esimerkiksi sopii vaikkapa buyien eepos Kaitian Pidi (Maailman luominen). Se kertoo, kuinka Weng Ge leikkasi silmänsä ja naulasi ne taivaalle muuttaen ne auringoksi ja kuuksi. Hän kiinnitti myös hampaansa taivaalle muuttaen ne tähdiksi. Lahujen Mupamipa-eepoksessa kerrotaan, että Esha loi taivaan ja maan tehden auringon vasemmasta ja kuun oikeasta silmästään. Hän kiskaisi hiuksen päästään ja teki siitä kuulle hopeaneulan; henkäyksestään hän teki auringolle kultaneulan. Kätensä luut hän muutti valkoisiksi pilviksi ja hikipisarat tähdiksi.

Yi-kansan Chamu-eepos taas kertoo, että Heiailuobosai-jumalan kuoltua hänen silmänsä muuttuivat auringoksi ja kuuksi, hänen hampaansa tähdiksi, rintansa kukkuloiksi ja vuoriksi sekä hengityksensä tuuleksi, sateeksi, pilveksi ja sumuksi. Yaojen eepoksessa Laulu kuningas Panista puolestaan sanotaan:

> Suuret vuoret olivat alunperin Pan Gu'n ruumis. Hänen silmistään tulivat aurinko ja kuu, hänen hampaistaan kulta ja hopea ja hänen hiuksistaan ruoho ja puut; niin alkoi lintuja ja eläimiä ilmaantua vuorille ja metsiin. Hänen hengityksensä muuttui tuuleksi, hänen hikensä sateeksi ja hänen verensä ikuisesti virtaaviksi joiksi.

Kuolleitten eläinten ruumiiden inkarnaatiosta on lisäksi sanontoja yiden, hanien, bulangien ja pumien perinteessä.

Tällainen mytologia ruumiiden inkarnaatiosta on tunnettu myös muiden maailman kansojen keskuudessa. Esimerkiksi pohjoiseurooppalaisessa mytologiassa suuri jumala Odin käytti Ymir-jättiläisen jäännöksiä taivaan ja maan luomiseen tehden maan hänen lihastaan ja asettaen sen kaaoksen keskelle. Ymirin ruumiinosista tulivat myös meret, vuoret, kalliot, kukat ja kasvit sekä taivas ja pilvet. Kaikilla maailman kansoilla on ollut samantapaisia käsityksiä maan ja taivaan muodostumisesta, ja voidaankin päätellä, että niiden takana on samanlainen psykologia, joka vallitsi myyttisellä ajalla. Vaikka tällaiset käsitykset ovatkin absurdeja ja mielikuvituksellisia, ne korostavat ihmisen luovuutta ja keskeistä osaa maailman synnyssä. Nimenomaan ihmisen ja luonnon punominen yhdeksi kokonaisuudeksi ja ihmiskunnan suuri rooli maailmankaikkeudessa ovat piirteitä, joilla on pysyvä esteettinen arvonsa.

Vedenpaisumusmyytti ja kurpitsamytologia

Monet syntyeepokset sisältävät myös kertomuksia vedenpaisumuksesta. Nämä ovatkin suosittuja myyttejä, jotka ovat levinneet eri puolille maailmaa. Ne heijastavat käsitystä, jonka mukaan ihmiskunta on kerran kokenut tuhon maailmanlaajuisessa vedenpaisumuksessa ja muutamien henkiin jääneiden kautta syntynyt uudelleen. Kertomukset vedenpaisumuksesta ovat levinneet laajalti Kiinan eteläosissa, mutta niitä tunnetaan myös pohjoisessa asuvan han-kansan keskuudessa, vaikkakin harvalukuisina. Mahdollisia syitä tähän ovat mm. maan eteläisen osan maantieteellinen ympäristö sekä siihen liittyvät

psykologiset tekijät. Etelässä on nimittäin runsaasti vettä ja sadetta, kun taas pohjoisessa on kylmää ja kuivaa.

Guangdongin, Guangxin ja Yunnanin maakunnista löydetyt lukuisat pronssirummut ovat muodostaneet Kiinan pronssirumpukulttuurin. Näissä pronssirummuissa on lähes tuhat erilaista kuviota: geometrisia kuvioita, eläin- ja kasvikuvioita, buddhalaisia sekä kertomuksellisia kuvioita. Varsin monella kuviolla on läheinen yhteys vanhaan mytologiaan ja kyseisen kansallisuuden tarinastoon. Asiantuntijoiden tekstitutkimusten mukaan on mahdollista, että kansallista väriä ja oman aikakautensa piirteitä sisältävät alkuperäiset ja ainutlaatuiset vesi- ja venekuviot olisivat merkkejä muinaisesta vedenpaisumuksesta kertovista myyteistä.

Vedenpaisumuskertomukset liittyvät myös Kiinan kurpitsamytologiaan. Monen kansallisuuden (han, yi, bai, hani, lahu, miao, jinuo, yao, she, li, shui, dong, zhuang, buyi, gaoshan, gelao, benglong, wa jne.) eepoksissa on myyttejä ihmisestä, joka tulee ulos kurpitsasta vedenpaisumuksen jälkeen. Esimerkiksi wa-kansan Xigangli-eepoksessa sanotaan, että kurpitsaa kuljettava vene ajautui tänne paikasta, jossa taivas kohtaa meren. Varpunen oli nokkinut kurpitsaa yhdeksän vuotta, ennen kuin se avautui. Silloin wakansa astui ulos kurpitsasta. Yi-kansan myytin mukaan vedenpaisumuksesta pelastunut mies meni naimisiin nuoremman sisarensa kanssa, joka myöhemmin synnytti kurpitsan. Kun taivaan jumala pisti reiän kurpitsaan, kaikkien kansojen esi-isät astuivat siitä ulos. Zhuangien Bobo-eepoksessa sanotaan puolestaan, että tulvan aikana Fuyi ja hänen nuorempi sisarensa piiloutuivat kurpitsaan. He olivat ainoat eloonjääneet vedenpaisumuksen jälkeen. He menivät naimisiin ja synnyttivät ihmiskunnan. Kaikki nämä eepokset kuvaavat, vaikkakin eri tavoin, kuinka kurpitsa on kaikkien kansallisuuksien yhteinen alkuperä.

Myytti ihmisen polveutumisesta melonista, joka tunnetaan Yunnanin maakunnassa asuvien hanien keskuudessa, voidaan sisällyttää samaan luokkaan kuin »kurpitsan palvonta». Yit, jotka kutsuvat itseään nimellä »luoluo» (lolo) ja asuvat Ailao-vuorilla Yunnanin maakunnan lounaisosassa, pitivät tapanaan palvoa temppeleissään kurpitsaa esi-isiensä inkarnaationa aina Kiinan vapauttamiseen saakka. Edellä mainittujen syntyeeposten heijastelema primitiivinen kurpitsamytologia on sekin eräs kiinalaisten tutkijoiden tutkimuskohde.

Synnyttävä usva

Vaikka Kalevala on sankarieepos, se alkaa kertomuksella maailman synnystä, piirtäen romanttissävyistä kuvaa myyttisestä, sadunomaisesta muinaismaailmasta. Ilman tytär laskeutuu mereen, tuuli ja aallot hedelmöittävät hänet ja hänestä tulee veden emo, joka synnyttää Väinämöisen. Pieni lintu rakentaa pesän hänen polvelleen ja hautoo munan. Kun muna särkyy, kuorenpalasista muodostuu maa, taivas, aurinko, kuu ja pilvet. Myös kiinalaisissa syntyeepoksissa on samantapaista kuvallista rikkautta ja kauneutta. Esi-

merkiksi dai-kansan eepoksessa Inpia luo maan ja taivaan sanotaan, että vesi ja höyry laskeutuivat ja tiivistyivät suureksi Inpia-jumalaksi, joka loi maan ja taivaan. Miaoiden muinaislaulu-eepoksessa kerrotaan, että pilvi ja usva hautoivat, kuten munia haudotaan, kahdenlaiset jättiläislinnut: Ketin ja Letin. Nämä puolestaan hautoivat maan ja taivaan. Buyitten eepoksessa Veli Fu ja sisar Xi luovat ihmisväestön sanotaan, että kauan, kauan sitten oli vain kirkasta ja sameaa kaasua. Bujiegong erotti nämä kaksi erilaista kaasua ja muutti ne taivaaksi ja maaksi. Jingpojen eepoksessa Munaozhaiwa kerrotaan, että pieni massa pilveä ja usvaa kiersi maailmankaikkeuden keskusta ja synnytti taivaan hengen edustamaan jiniä ja jangia sekä luomaan taivaan ja maan.

Yi-kansan Lewuteyi-eepoksen mukaan kiinalaisesta päivänvarjopuusta kohosi kolme kevyttä sumuvirtaa tiivistyen punaisen lumen kolmeksi osaksi. Jää tiivistyi luuksi, lumi ihmisen ihoksi, tuuli hengitykseksi, sade vereksi ja tähdet silmämuniksi, muuttuen lopulta xue-kansan jälkeläisten 12 haaraksi. Yi-kansan Chamu-eepoksessa sanotaan myös, että muinaisina aikoina oli vain sumua ja kastetta. Heiailuobosai-jumala synnytti munan, jonka kuoresta tuli taivas, valkuaisesta aurinko, kuu ja tähdet, ja keltuaisesta maa. Naxien luomiskertomuksessa kerrotaan puolestaan, kuinka vuorelta laskeutui kaunis ääni, ja oivallista valkoista kaasua levisi vuoren juurelle. Ääni ja valkoinen kaasu tiivistyivät kolmeksi valkoiseksi kastepisaraksi, joista syntyivät valtameret. Taivas synnytti ihmisen munan. Meri synnytti jumalan nimeltä Henshihenren, jonka yhdeksäs jälkipolvi, nimeltään Chongrenlisi, oli ihmiskunnan varhaisin esi-isä.

Koska edellä mainitut kansat elävät pääasiassa pilvisissä ja usvaisissa vuoristometsissä, heillä on erikoinen havaintomaailmansa ja kyky kuvata luontoa, vaikka heillä toki on myös omat rajoituksensa. On kiitettävää, että he ovat yrittäneet tutkia kaiken maanpäällisen alkuperää aineesta itsestään käsin, selittäen maailmankaikkeuden olevan seurausta sellaisten peruselementtien kuin kaasun, veden ja yksisoluisen munan liikkeistä. Vaikka tämä onkin pelkkää kuvittelua, siinä kuvastuu pyrkimys luopua sellaisesta idealismista, jonka mukaan jumala olisi luonut kaiken maan päällä; se viittaa siis tieteen sarastukseen. Ilmentäen sekä inhimillisen ajattelun naiiviutta että värikkyyttä syntyeepokset ovat luoneet tiedostamatonta taiteellista hahmotusta objektiiviseen maailmaan. Voimme nähdä niissä pienoiskoossa esi-isiemme kamppailun luonnossa.

Taivaan, maan ja kaiken maanpäällisen alkuperän taiteellinen kuvaus on näissä syntyeepoksissa selkeää, luonnollista, välitöntä, mielikuvituksellista, pidäkkeetöntä ja samalla suurenmoisen yksinkertaista. Näissä teeskentelemättömissä ja harmittomissa säkeissä on ikuista viehätystä. Kansa on rakentanut itselleen elinympäristön suurella työllä ja samalla luonut runoutta. Tässä on kiinalaisen muinaiskulttuurin varhaisin kehto.

Sankariepiikan huiput: Geser, Manas, Jangar

Kuten edellä jo mainitsin, maamme sankariepiikka on levinnyt pääasiassa pohjoisosissa asuvien vähemmistökansallisuuksien keskuuteen. Tosin myös joillakin eteläisillä kansoilla (esim. dai, yi ja naxi) on tällaisia tuotteita. Sankarieepoksia sepitettiin pääasiassa aikana, jolloin klaaniyhteisöt hajosivat orjayhteisöiksi. Jotkut eepoksista säilyivät vielä feodaaliaikanakin. Sankarieepokset ovat ns. sankariajan tuotteita.

Hyvin tunnettuja ovat sellaiset maamme sankarieepokset kuin Kuningas Geserin elämä, Jangar (Džangar) ja Manas. Kiinan vapauttamisen jälkeen ja erityisesti viime vuosina keruutyöt ovat tuoneet esiin paljon uutta aineistoa tieteellistä tutkimusta varten. Erityisen rohkaisevaa on, että maassamme on runsaasti kansantaiteilijoita, jotka pystyvät kertomaan tai laulamaan juuri mainittuja ja muitakin eepoksia. He ovat eeppisen perinteen säilyttäjiä ja jopa sepittäjiä, sillä he osallistuvat kollektiiviseen luomistyöhön. Nämä eepokset elävät heidän suussaan Kiinan maaperällä. Kauneudellaan ja innoittavuudellaan ne viihdyttävät kansaa yhä vieläkin.

Qiangien Kuningas Geserin elämä on levinnyt laajalti viiteen maakuntaan ja autonomiseen alueeseen: Tiibetiin, Qinghaihin, Sichuaniin, Yunnaniin ja Gansuun. Qiangit tuntevat sen hyvin ja pitävät sitä klassikkona. Nykyisten tietojen mukaan koko eepos sisältää noin 60 osaa ja käsittää kaiken kaikkiaan 1,5 miljoonaa säettä. Koska niitä löydetään jatkuvasti lisää, täsmällistä määrää ei saada tietoon, ennen kuin keruutyö on saatu päätökseen. Sisä-Mongolian itäosien mongoleilla on eri versioita vastaavasta eepoksesta nimeltä Sankari Geser-kaani.

Srong-btsan sgam-po perusti orjayhteisön Tiibetiin 600-luvulla jKr. Se hajosi 800-luvulla. Seuraavien 200-300 vuoden aikana, jolloin heimojen sotaretket olivat runsaslukuisia, siitä alkoi kehittyä feodaalinen orjajärjestelmä. Yleisesti ollaan sitä mieltä, että eepos Kuningas Geserin elämä syntyi 1000-luvulla ja kehittyi pitkäaikaisen prosessin myötä ja levisi yhä laajemmalle. Viime vuosina on joitakin kertomuksia ja heimoretkien muistoja löydetty mm. Sichuanista, Tiibetistä, Yunnanista, Qinghaista ja Gansusta. Esimerkiksi He'er-joki, He-vuoristossa käydyn sodan tanner, on löydetty Huzhun piirikunnasta tu-kansan alueelta Qinghain maakunnasta. Onpa löydetty sellaiset kulttuurihistorialliset jäänteet kuten Geserin käyttämä legendaarinen jousiase, nuoli, veitsi ja haarniska. Niiden voi sanoa avanneen uuden alueen Kuningas Geserin elämästä kertovan eepoksen taustan tutkimuksessa.

Kirgiisien sankarieepos Manas tunnetaan sekä Xinjiangin autonomisella alueella Kiinassa että Neuvostoliitossa ja Afganistanissa. Sen nimi perustuu kirgiisien ensimmäisen sukupolven sankariin nimeltä Manas. Se on tallennettu ja osin julkaistu Neuvostoliitossa. Siitä on myös kirjoitettu joukko tutkimuksia sekä Neuvostoliitossa että muissa maissa. Kiinassa siitä oli julkaistu varhemmin vain kolme osaa. Noin kymmenen viimeksi kuluneen vuoden aikana Kiinassa on tallennettu 70 laulajan esittämät erilaiset versiot

Manas-eepoksesta. Žusufu Mamayi, kuuluisa laulaja Xinjiangista, osaa laulaa siitä kahdeksan eri osaa, jotka kaikki on jo äänitetty ja kokonaan tallennettu. Nämä osat ovat Manas, Semetei, Seitek, Kenenim, Seit, Asïlbača ja Bekbača, Mubilaike sekä Čagatai. Eepos kertoo sankari Manasin tarinan kahdeksan sukupolven ajalta, jolloin tämä yhdistää kirgiisien kaikki heimot ja johtaa ne taisteluun kalmukkien ja xitaanien valtaa vastaan.

Viime vuosina on Xinjiangissa tehty runsaasti työtä mongolien sankarieepoksen, Jǎngarin pelastamiseksi ja yli 60 osaa siitä onkin jo kerätty. Xinjiangissa asuneitten mongolien torguuttiheimo muutti Volgan alajuoksulle Ming-dynastian viimeisenä vuotena 1629 jKr. Vuonna 1771 he palasivat Ubašikaanin johdolla isänmaahansa, mutta osa heistä jäi Volgan taakse veden noustua äkkiä. Niinpä eepos tunnetaan myös sillä alueella. Eepoksessa kerrotaan kahdestatoista leijonankaltaisesta sankarista ja 6000 soturista, joita johtaa heimopäällikkö Jǎngar ja jotka käyvät taistelua kotipaikkaansa hyökkääviä ja sitä ryöstäviä eri vihollisia vastaan. Eepos ylistää mongolilaisten ihanteellista kuningaskuntaa, Bumbaa, jossa ei ole eroja rikkaiden ja köyhien välillä ja jossa kaikki näyttävät 25-vuotiailta.

Muita sankarieepoksia

Sisä-Mongolian itäosasta ja muilta alueilta olemme tallentaneet suuret määrät mongolilaisia pienoiseepoksia. Näitä ovat mm. Soturi Gunougan (Hunhan) sekä Urhea ja kekseliäs Prinssi Šireetü, jotka kertovat sankarien käymistä taisteluista mangusia, paholaismaista hirviötä vastaan. Näissä eepoksissa on heijastumia heimosodista ja taisteluista luontoa vastaan; niissä kuvastuu ihmisyhteisön kehitys metsästystaloudesta karjanhoitoon.

Han- ja Tang-dynastian aikana kuuluisa Silkkitie helpotti kaupankäyntiä Kiinan ja muun Aasian ynnä Euroopan maiden välillä. Samalla se synnytti kulttuurivaihtoa idän ja lännen kesken. Tuon ajan ainoana läpikulkutienä länteen Xingjiangin alueesta tuli monen kulttuurin kohtauspaikka. Alueelta on tavattu runsaasti eri kansallisuuksien monivivahteista epiikkaa. Useat eepokset ovat levinneet Keski-Aasiaan, ja eräät suorastaan uhkuvat Keski- ja Länsi-Aasian rikkaita sävyjä. Kazakien keskuudesta on tallennettu yli 200 pitkää kertovaa kansanrunoa; niiden joukossa ovat mm. kaikkien tuntemat sankarieepokset Alpamïš ja Er-Tarġïn. Uiguurien kuuluisa sankarieepos Wugusin elämä on herättänyt sekä kotimaisten että ulkomaisten tutkijoiden mielenkiintoa yksinkertaisen ja koruttoman sisältönsä ja säilyttämänsä historiallisen aineksen vuoksi.

Uuden Kiinan perustamisen aikoihin maan pohjoisosassa asustavia hezhejä (nanaita, goldeja) oli vain 300. Nyt heitä on yli 1000 ja heillä on runsaasti ainutlaatuista sankariepiikkaa. Tätä lauluperinnettä he kutsuvat nimellä yimakan (ńingman, nimkan). Muuan siihen kuuluvista eeppisistä kokonaisuuksista on Mandoumorigen (Manǧo-mergen, »Mantšu-sankari»), joka kuvaa sukulaisavioliittoja ja sodan avulla tehtäviä liitto-

ja; sotien päätarkoituksena oli liittää voitetut heimot omaan heimoon ja tehdä panttivangeista orjia. »Yimakan» on tyyliltään samankaltaista kuin mongolilaisten naapureiden epiikka. Jotkut tutkijat ovat myös sitä mieltä, että yimakan muistuttaa Japanin ainu-kansan jukar-eepoksia. Tähän saattaa olla syynä se, että hezhe-kansan asuinpaikka on alunperin ollut muinainen läpikulkutie Japaniin.

Maan eteläosien vähemmistökansallisuuksien keskuudesta tavattavat sankarieepokset ovat tyyliltään erilaisia kuin pohjoisessa. Esimerkiksi dai-kansan eepokset Xiangmeng, Langaxihe (Ramakian) ja Lifeng ovat perusvireeltään varsin erilaisia kuin pohjoisten alueiden paimentolaiskansojen eepokset. Daitten eepoksissa heijastuvat etelän subtrooppisten metsien ihastuttavat maisemat, muinaiset heimosodat sekä keisarillisten dynastioiden ajan kansallissankarit.

Pohjoisten ruohotasankojen sankareita kuvataan eepoksissa rohkeiksi ja voimakkaiksi; he taistelevat pahoja henkiä ja pahojaisia vastaan ja nujertavat ne. Metsien sankarit ovat myös voimakkaita taistellen koristeellisilla miekoillaan ja jousiaseillaan, mutta näiden sankarien läheisyydessä on aina kirkkaita puroja, laulavia lintuja ja tuoksuvia kukkia. Mongolien J̌angar-eepoksessa kuvataan sankari Hongorin (»Kellanruskean») ja Höhetšagaanin (»Sinivalkon») välistä taistelua seuraavasti:

Hongor huomaa hetken tulleen
sylipainiin Sinivalkon tempaa
korkealle kohotellen seitsemästi rutistaa
paiskaa vihdoin tantereeseen
kipunoiden kivet kierii, vuoret jyrkät järkkyy.

Käsillänsä Sinivalko hangottelee
lujana varttaan varustellen
eipä tapaa tomu päätään
kun neljä päivän kiertämätä
voimauroot punnertavat.

Dai-kansan eepos Zhaoxiangmeng alkaa säkeellä »101 kukkaa kukkii rajattomassa metsässä, jossa on 101 maata». Xiangmengin ja Shawalin välinen taistelu kuvataan siinä seuraavasti:

Kun aurinko nousee
pilvet peittävät sen
kun sata lintua nousee vuoteestaan
taistelun ääni pelottaa ne pakoon.

Joka puussa on miekan ja keihään jälkiä
joka lehdessä kirkkaanpunaisia veritahroja
äsken kuolleiden ruumiita lojuu vedessä
miekantynkiä ja nuolia on hajallaan ympäri tannerta.

Kun taistelu jatkuu taivaalla, eepos kertoo:

Kun Zhaoxiangmeng heiluttaa miekkaansa
ja yrittää iskeä Shawalin sydämeen
Shawali hypähtää ylöspäin
ja miekka naarmuttaa vain pilveä.

Kun Shawali kääntyy ympäri
ja yrittää viiltää Xiangmengin selän miekallaan
Xiangmeng nykäisee alas tähden
joka katkaisee häntä kohden lentävän miekan.

Vaikka Xiangmeng-eepoksessa kuvattava sota on julmaa, kuvaus itsessään on kuitenkin runollista, ja eepoksen vire on rauhallinen ja kiertelevä. Siitä ei jää puuttumaan luonnekuvauksen kauneutta edes taistelussa ja kylmän teräksen välkkeessä.

Dai-kansan runousoppi ja eepos

Varsin kiintoisa löytö on kirja dai-kansan runoudesta, jonka on kirjoittanut dai-tutkija Gubameng yli 300 vuotta sitten. Se käsittelee erityisesti kirjallisuuden teorioita, ja niinpä sillä onkin suuri tieteellinen arvo sekä dai-kansan runouden synnyn ja kehityksen tutkimukselle että kirjallisuuden ja taiteen synnyn tutkimukselle yleensä. Gubameng kirjoittaa:

Koska dai-kansan esi-isät syntyivät metsissä ja banaanilehdoissa, linnut ja vesi antoivat meille laulumme. Syntyajoistaan lähtien dai-laulujen vaatetuksena ovat olleet kukat ja kasvit, koristeina tähdet, pilvet, aurinko ja kuu sekä kumppaneina muntjakit, saksanhirvet ja kotoperäiset linnut. Siksi dait eivät koskaan hylkää laulujaan. Eikä tämä ole mikään keksitty kielikuva vaan tosiperäinen tallenne dai-kansan historiaa.

Langaxihe (Ramakian) on mukailtu intialaisen Rāmāyaṇa-eepoksen pohjalta mutta se ei ole mikään yksioikoinen jäljitelmä tai stereotyyppinen versio. Se on taiteellinen hedelmä, jonka juuret ovat syvällä dai-kansan maaperässä ja joka on heidän kansallisilla luonteenpiirteillään väritetty. Eepoksen sisältö viittaa klaaniyhteisön aikaisiin heimoretkiin ajalta ennen kuin dait olivat siirtyneet feodaalijärjestelmään. Siinä tulee myös esiin piirre, joka on sekin tärkeä tutkimuskohde, nimittäin buddhalaisuuden vaikutus kiinalaiseen epiikkaan. Siitä lähtien kun buddhalaisuus saapui Kiinaan läntisen Han-dynastian aikaan, se on suuresti vaikuttanut kiinalaiseen kirjallisuuteen, runouteen, maalaus- ja kuvanveistotaiteeseen, tanssiin ja arkkitehtuuriin. Buddhalaisuuden vaikutuksen daitten perinteeseen ymmärtää, sillä dait ovat vanhastaan hartaita buddhalaisia.

Eepostutkimuksen näkökulmia

Jotkut eepokset ja pitkät kertomarunot on sepitetty tai kirjoitettu uudelleen buddhalaisten pyhien kirjoitusten pohjalta. Buddhalaisuus näkyy myös kaikkien niiden vähemmistökansallisuuksien eepoksissa, jotka asuvat maan luoteisosassa. Esimerkiksi sekä mongolien että qiangien eepoksessa Kuningas Geserin elämä Geserin sanotaan olevan »valkoisen buddhalaisen kuninkaan» kolmannen pojan reinkarnaatio, joka on tullut maailmaan nujertaakseen pahat henget ja paholaiset. Tässä on taas näyte kulttuurivirtauksista ja vuorovaikutuksesta Kiinan ja Intian sekä Kaakkois-Aasian maiden, samoin kuin Keski- ja Länsi-Aasian maiden välillä. Buddhalaisuuden vaikutus kansankirjallisuuteen, kansankirjallisuuden leviäminen ja kehitys buddhalaisuuden ja muiden uskontojen saaman julkisuuden myötä ja vihdoin eri maiden ja kansallisuuksien väliset relevantit kulttuurivirtaukset ovat yhä kasvavassa määrin herättäneet kiinalaisten tutkijoiden kiinnostusta.

Yi-kansan syntyeepos Lewuteyi, jota tavataan myös Sichuanin, Guizhoun ja Yunnanin maakunnista, tunnetaan myös nimellä Sankari Zhige'along. Eepos kuvaa, kuinka Zhige'along ampuu aurinkoa ja kuuta, nujertaa hurjia petoja, käy heimoineen sotaretkillä, ja kuinka hänestä tulee lopulta kunin-

gas. Tästä syystä jotkut kutsuvat sitä myös sankarieepokseksi. Mutta ainakin toistaiseksi voimme unohtaa keskustelun sen luokittelusta. Eepoksen sisältämiä motiiveja ovat mm. vihreän kiven särkeminen taikakotkan antamalla pronssisella jousella ja nuolella, pronssisten työkalujen valmistaminen maatulella, ensimmäisen paaluvarustuksisen kylän pystyttäminen ja viljan kylväminen. Siis painoa pannaan runsaasti Zhige'alongin taistelulle luontoa vastaan. Toisin kuin pohjoisten paimentolaiskansojen sankarit, jotka taistelevat heimojensa yhtenäisyyden puolesta, tällainen sankari on kuin suomalaisten Väinämöinen, joka kylvi metsät, raivasi maan, kylvi viljansiemenet sekä teki veneen ja soittimen Suomen kansalle laulaen kansan rauhan ja onnen puolesta.

Säemuodot ja retoriset keinot edellä mainituissa synty- ja sankarieepoksissa vaihtelevat kansallisuuksien mukaan. Jotkut niistä ovat runomitaltaan ankaran säännöllisiä ja perustuvat säännöllisesti toistuviin loppusointuihin. Joissakin taas käytetään alkusointua toisten ollessa loppusoinnuttomia mutta silti rytmillisiä, tavujen keinuvan rytmin kauneutta korostavia. Eri kansojen erilaiset elinympäristöt ovat vaikuttaneet myös retoristen keinojen käyttöön. Näitä ovat mm. kontrastointi, liioittelu ja kuvaannollisuus, jotka eri muodoin ja värein luovat kunkin kansan poeettisen järjestelmän ja kuvamaailman. Runouden tämän puolen tarkastelu on sekin tärkeällä sijalla kiinalaisten tiedemiesten eepostutkimuksissa.

Epiikka ja mytologia syntyivät kaukaisessa muinaisuudessa. Niiden sisältö on jatkuvasti muuttunut ja täydentynyt sosiaalisen kehityksen myötä, eri aikakausia läpäistyään ne ovat osaksi säilyneet meidän päiviimme ja antavat meille avaran historiallisen kuvan. Koska monet Kiinan kansallisuuksista olivat vielä omissa yhteiskunnallis-historiallisissa kehitysvaiheissaan maan vapauttamisen aikaan, maassa oli tuolloin monenlaisia yhteisömuotoja: jäänteitä matriarkaalisesta klaaniyhteisöstä, orjayhteisöjä, feodaaliyhteisöjä jne. Kehitys on näiden kansallisuuksien keskuudessa ollut hidasta, niinpä heidän epiikkansa ja mytologiansa alkuperäiset piirteet ovat säilyneet lähes täydellisinä jopa meidän aikaamme asti, leviten laajemmalle ja kytkeytyen kiinteästi kunkin kansan elämään, tapoihin ja perinteisin. Synty- ja sankarieepokset ovat kansojen tietosanakirjoja; joidenkin kansojen keskuudessa niitä yhä kutsutaankin »sukupuiksi». Niitä lauletaan juhlavalla vakavuudella tärkeimmissä juhlatilaisuuksissa klassikkoina, joiden avulla siirretään esi-isien saavutukset ja historialliset kokemukset jälkipolville.

Epiikasta ja mytologiasta on tullut viime vuosina suosittu tutkimuskohde kiinalaisen kansankirjallisuuden alalla. Kuningas Geserin elämä -eepoksen tutkimus on luokiteltu yhdeksi valtion tärkeimmistä tutkimusprojekteista, mikä on ainutlaatuista. Koska epiikan keruu on vielä kesken, monet asiat ovat meille vielä tuntemattomia. Siksi esimerkiksi joidenkin eeposten muuttumisen syyt ovat vielä epäselvät. Monien kansojen erilajiset eepokset ovat parhaillaan monipuolisen tarkastelun kohteena. Niitä tutkitaan tekstuaalisesti eri näkökulmista, kiinnittäen huomi-

ota esimerkiksi taiteelliseen tasoon, sosioekonomisiin piirteisiin ja siihen, minkälaiset suhteet maan eri kansallisuuksien välillä niissä heijastuvat. Edelleen tarkastellaan kansanuskon ja buddhalaisuuden vaikutusta eepoksiin, eeposten välisiä ristiriitaisuuksia, eeposten kasvua ja taantumista jne. Kiinalaiset tutkijat analysoivat eepoksia dialektisen materialismin ja historiallisen materialismin avulla arvioidakseen taiteellisia muotoja ja saavutuksia eepoksissa, jotka ovat voineet syntyä vain varhemmissa yhteiskunnallisissa kehitysvaiheissa.

Jotkut maamme kansallisuuksista elävät kahden valtion välisen rajan molemmin puolin. Koska kulttuurivirtaukset Kiinan ja sen naapureiden kesken ovat olleet pitkäaikaisia, varsin monet eepoksista ovat sellaisia, että niistä nauttivat yhteisesti sekä Kiina että sen naapurivaltiot. Tästä syystä eepostutkimuksessa on kaikkien maiden tutkijoiden tehtävä työtä yhdessä oppiakseen toistensa vahvat puolet ja voimistaakseen toistensa heikot puolet. Tämä ei pelkästään johda meitä korkeatasoisiin tutkimuksellisiin saavutuksiin vaan myös rakentaa siltaa kaikkien kansojen välisille ystävällisille suhteille.

Edellä en ole voinut pysähtyä erityisongelmiin enkä omien näkemysten kehittelyyn. Esitykseni voi palvella vain johdantona Kiinan eeposten tutkimukseen. Toivoakseni se on välittänyt jotakin siitä eeposten synty- ja kasvuympäristöstä, siitä ilmapiiristä, jonka tuntemus on niiden tutkimisen ja ymmärtämisen välttämätön edellytys.

(Suomennos Pertti Anttonen)

Huom.: Tekijä on käyttänyt kaikissa erikielisissä nimissä ja termeissä kiinalaisia muotoja. Mahdollisuuksien mukaan niitä on pyritty palauttamaan omakieliseen asuun. Mongolilaiset runonäytteet suomentanut Harry Halén.

TARYO OBAYASHI

Ainujen Jukar-eepoksen historiallinen tausta

Hokkaidolla ja Sahalinilla asuva ainu-kansa on luonut rikkaan suullisen kirjallisuuden, jossa sankariepiikalla on arvostettu asema. Epiikan luokittelu ja käsitteistö vaihtelee paikkakunnan ja tutkijan mukaan, mutta siitä tutkijat ovat yhtä mieltä, että siihen kuuluvat sekä naisšamaanin (*tusu shinotcha*) oraakkelilaulut että kertomarunot (*jukar* laajassa merkityksessään). Jälkimmäiset jaetaan kahteen luokkaan: jumalista kertoviin (*kamui-jukar, oina*) ja ihmisistä kertoviin runoihin (*jukar* suppeammassa merkityksessään; käytän tätä termiä).

Kindaichin, Chirin, Kuboderan ja muidenkin tutkijoiden erinomaisista selvityksistä huolimatta emme vieläkään pysty täysin ymmärtämään ainujen kertomarunojen syntyä ja kehitystä. Yhtenä syynä on se, että vakavasti otettavia vertailevia tutkimuksia ainujen ja Siperian kansojen epiikan välillä ei juuri ole tehty. Tämä esitys pyrkii vaatimattomasti korjaamaan tilannetta. Ennen varsinaista vertailua on aluksi luonnehdittava lyhyesti ainujen epiikan kahta läheisesti toisiinsa liittyvää lajia, *oina*- eli kulttuuriheerosrunoutta ja *jukar*-runoutta eli sankariepiikkaa.

Oina ja jukar

Oina merkitsee Iburin ja Hidakan maakuntien käsitteistössä ainujen kantaisästä Aeoina kamuista kertovaa minä-muotoista tarinaa, jonka hän itse esittää. Aeoina kamui tunnetaan myös muilla nimillä, kuten Ainu rakkur tai Okikurmi, ja hän on ainujen taruston ylivertainen kulttuuriheeros. Oina-runo esitetään tavallisesti kertosäkein (*sakehe*) (Kubodera 1977b, 142).

Kindaichi jakaa oina-runot kolmeen alalajiin, luultavasti Niikappujoen alueella Hidakan maakunnassa vallalla olevaan luokitukseen nojautuen: 1) Kamui-oina (jumaluus-oina) kuvaa kulttuuriheeroksen itsensä synnyn sekä taivaallisten jumalien alkuperän. Se kertoo myös, kuinka Aeoina kamui pelastaa nuoren jumalattaren pahan jumalan luolasta mennäkseen tämän kanssa naimisiin, ja miten hän valmistelee inhimillisen kulttuurin

syntyä. Kamui-oina on oina-runoista suurimuotoisin ja pisin. 2) Por-oina (suuri oina) kertoo, kuinka kulttuuriheeros tuhoaa jättiläishirviön vapauttaakseen auringonjumalattaren pulasta ja vapauttaa mädeloiston taatakseen ihmissuvulle rauhan ja menestyksen. 3) Pon-oina (pieni oina) kertoo, miten kulttuuriheeros naamioituneena Anururun kamuiksi (Länsilahden jumalaksi) taistelee Kemushir-vuoren jumalan kanssa kauniista tytöstä, joka on tämän morsian ja pöllöjumala Kotan-kor kamuin, ainu-kylän vartijajumalan sisar. Joissakin versioissa kulttuuriheeros taistelee Kemushirin sijasta Poroshir-un kamuin (Poroshir-vuoren jumalan) kanssa. (Kindaichi 1943; 1944, 209–226; 1950, 7; 1961, 315; vrt. Kubodera 1977a, 22; 1977b, 143.)

Aeoina kamui, oina-jumala (Ainu rakkur tai Okikurmi), kuvataan poikasankariksi, jonka jumalat lähettivät maahan sen hallitsijaksi, kun ihmisten maailma luotiin. Toisessa versiossa maahan lähetetään Aeoina kamuin isä, kun taas Aeoina kamui on maassa syntynyt ihmissuvun kantaisä. Kolmas versio esittää, että oina-jumala ei ole vain ensimmäinen kantaisä-jumala, vaan sisältää myös omat jälkeläisensä monissa sukupolvissa, joita kaikkia nimitetään samalla Aeoina kamui -nimellä.

Aeoina kamui jätti ihmisten maan mennäkseen taivaaseen tai naapurimaahan tehtyään ihmismaailman elinkelpoiseksi tuhoamalla paholaiset ja pahansuovat jumalat. Ainut uskovat kuitenkin, että mikäli heidän asuinseudullaan syntyy hätätila, Aeoina kamui on palaava takaisin auttamaan heitä (Kindaichi 1944, 211–229; 1961, 291–292).

Oina-runojen sankari on Ainu rakkur -niminen ihmisenmuotoinen jumala (Chiri 1955, 218; 1973, 204–205); jukar-runojen sankari on Poiyaunpe (»tuo nuori sisämaalainen») -niminen kuolevainen (Kindaichi 1944, 112–119), jalosukuisen perheen orpo vesa.

Jukar-runojen struktuurin voi määritellä seuraavasti: tarina alkaa, kun sankari on orpo poikanen; häntä ruokkivat ja kasvattavat joko hänen kasvatussisarensa ja -veljensä tai köyhä vanha mies ja nainen. Joskus hänellä on vanhempi veli, jolla on eri äiti kuin hänellä; veljekset kasvatetaan yhdessä. Syy sankarin orpouteen paljastetaan kertomuksen edistyessä. Yleisimmän version mukaan hänen vanhempansa lähtevät merelle kauppamatkalle. Paluumatkalla he ottavat vastaan erään päällikön kutsun, ja isännän kylässä pidetyssä juhlassa isäntä ja tämän toverit murhaavat heidät.

Tähän asti juoni on useimmille jukar-runoille yhteinen. Kindaichi jakaa kertomuksen jatkon neljään tyyppiin: 1) Sankarilla on vanhempi veli, joka etsii nuorempaa, ainoata verisukulaistaan. Hän tappaa niiden kylien asukkaat, joissa hänen veljeään koskeviin kysymyksiin annetaan kielteinen vastaus: »Me emme tunne häntä». Tämän jälkeen juonen kehittely voi jatkua kahteen vaihtoehtoiseen suuntaan: (a) Kun hän tapaa nuoremman veljensä, he taistelevat keskenään tunnistamatta vastustajaansa omaksi veljekseen. (b) Vanhempi veli joutuu naisšamaanin vangiksi. Kun hän on joutumaisillaan surmatuksi, nuo-

rempi veli tulee pelastamaan hänet. Jälkeenpäin he onnistuvat kostoksi tappamaan isänsä murhaajat. Kaiken kaikkiaan tämä ensimmäinen tyyppi on suosituin. 2) Kamppailu jonkin himotun esineen – kultaisen merisaukon tai kultaisen kalan – saavuttamiseksi päättyy Poiyaunpen voittoon. Tämä kuitenkin ennakoi sotia; kateelliset kyläläiset juonittelevat ryöstääkseen esineen Poiyaunpelta, ja kamppailu hänen ja ryöstäjien välillä alkaa. Ensimmäinen taistelu johtaa toiseen, ja niin seuraa kokonainen sotien sarja. 3) Kamppailu metsästysmaista johtaa sotiin. 4) Taistelu tytöstä aiheuttaa sodan. Tyttö on sankarin morsian. Vain harva jukar-runo kuuluu tähän tyyppiin. (Kindaichi 1931 I, 199–202; 1961, 276–280.)

Kindaichi toteaa, että 1. tyyppi on sankarijukarille tyypillinen eikä sitä tavata oina-runoissa eikä kansansaduissa (*uwepeker*); se on siis luultavasti sankari-jukarin alkuperäinen juoni. Toisaalta 3. tyyppi esiintyy usein vanhojen miesten kertomissa uwepeker-saduissa, kun taas 2. tyyppi on lainaa oinasta, jossa Okikurmi on sankari (Kindaichi 1950, 8).

Sankari-jukarin keskeisimpänä teemana ovat sankarin taistelut ja kamppailut, mutta 2. ja 3. tyypeissä esiintyy myös kaunis tyttö, jonka sankari on voitokkaasti tuonut kotiin vihollisleiristä; vaikka tyttö kuuluu sankarille vihamieliseen joukkoon, hän tavallisesti pettää isänsä ja veljensä pelastaakseen sankarin vaarasta. Tämä romanssi on kuitenkin vain eepoksen yksi jakso (Kindaichi 1931 II, 202; 1961, 323).

Oina ja jukar voidaan määritellä ainu-kirjallisuuden kaksoslajeiksi. Niiden yhtäläisyydet ovat todella huomattavat ja perustavanlaatuiset. Esimerkkejä näistä on helppo luetella: oina-jumala Ainu rakkur, samoin kuin Poiyaunpe, on orpopoika, josta kasvatussisar huolehtii; Ainu rakkur asuu linnoituksessa, joka näyttää olevan samanlainen kuin se, missä Poiyaunpekin asuu; Ainu rakkurin puku ja varusteet hänen ryhtyessään sotaan muistuttavat taistelukentälle lähtevän Poiyaunpen ulkoasua ja varusteita. Ainu rakkurin kamppailu hirviöitä ja pahansuopia jumalia vastaan on yhtä sankarillinen ja uljas kuin Poiyaunpen taistelu vihollisiaan vastaan (Kubodera 1977a, 23; vrt. Kindaichi 1944, 126).

Jukar-epiikan sepityksessä on käytetty lähes samoja kaavoja kuin oinassa; monet oinat jopa näyttävät olevan jukarin pienoismalli, miniatyyri. Tarkkaamaton kuulija saattaisi hyvin erehtyä pitämään oinaa jukarina, jos häneltä jäisi sankarin nimi kuulematta (Kindaichi 1944, 126).

Ainujen epiikka ja siperialaiset eepokset

Jo vuonna 1900 suuri orientalisti Berthold Laufer pani merkille yhtäläisyydet nanai- eli goldi-epiikan ja mongoli- ja turkkilaiskansojen eeposten välillä todeten: »Keski-Aasia on se alue, jossa goldi-tarusto syntyi ja periytyi samoin kuin kaikkien Amur-joen alueen muidenkin heimojen tarut» (Laufer 1900, 330). Valitettavasti Laufer ei todistanut väitettään yksityiskohtaisesti, mutta uskon kuitenkin hänen olleen periaatteessa oikeassa.

Olisin valmis menemään askeleen pitemmälle ja väittämään, että ainujen *jukar* liittyy nanai'ien ja joidenkin muiden Siperian kansojen eepoksiin. Yhtäläisyys näkyy esimerkiksi näiden eeposten sankarin luonteessa.

Jukar-runojen sankari Poiyaunpe esimerkiksi sopii siperialaisen eeppisen kirjallisuuden »yksinäisen sankarin» yleiskaavaan; tämä sankari esiintyy, kuten Meletinski toteaa, tyypillisenä joidenkin siperialaisten kansojen epiikassa. Er-Sogotokh, kirjaimellisesti »yksinäinen», on jakuuttien *olongo*-eepoksen suosituin ja vanhin sankari:

Hän on yksin elävä sankari, ei tunne muita ihmisiä eikä hänellä ole vanhempia (tästä johtuu hänen nimensä), koska hän on ihmissuvun ensimmäinen kantaisä. Er-Sogotokh etsii vaimoa tullakseen muiden kansojen kantaisäksi ... Muutkin jakuuttisankarit (mm. Yurung Uolan) esiintyvät »yksinäisinä sankareina» ilman vanhempia. Samanlainen kuin Er-Sogotokh on burjattien sankarirunouden ensimmäinen kantaisä; jäänteitä tästä hahmosta on löydettävissä altailaisessa epiikassa, joka kertoo heti alussa, että sankarin synty on tuntematon: hänellä ei ole vanhempia, mutta myöhemmin käy ilmi, että hän on rikkaan karjatilan perijä. Kertojat liittävät sankarin 'yksinäisyyden' siihen, että tämä on orpo. (Meletinski 1969, 189.)

Jakuuttien ja altailaisten kansojen eeposten sankarit ovat siis »yksinäisiä sankareita» ilman vanhempia, kuten jukar-runojen Poiyaunpe. Jotkut näistä siperialaisista sankareista muistuttavat kuitenkin enemmän Ainu rakkuria, ainujen oina-runojen sankaria kuin Poiyaunpea, koska he eivät ole vain »yksinäisiä» vaan myös »kulttuuriheeroksia» ja ihmisten kantaisiä. Palaan tähän tuonnempana.

Nanai-kansa elää lännessä turkkilais- ja mongoliheimojen ja idässä ainujen naapureina; sen eeppisessä kirjallisuudessa on sankareita, joiden elämä ja seikkailut muistuttavat huomattavasti Poiyaunpen vaiheita. Lopatin luonnehtii nanai-kansan sankarirunojen vakiojuonta seuraavasti:

Sankari, Margo, on tavallisesti orpopoika, jota ruokkii ja josta huolehtii yliluonnollinen nainen tai naispuolinen henkiolento. Koska hän on ihmelapsi, hän kasvaa epätavallisen nopeasti. Kun hän tulee täysi-ikäiseksi, hänen imettäjänsä, joka on ollut hänen kasvattajansa tai hänen yliluonnollinen auttajansa, paljastaa hänelle salaisuutena sen, että ilkeä velho tai jättiläinen murhasi kavalasti hänen isänsä, ja että hänen äitinsä vietiin orjuuteen. Yliluonnollisen auttajansa toimeenpaneman salaperäisen initiaation jälkeen ja saatuaan häneltä neuvoja Margo lähtee etsimään isänsä murhaajaa. Hänen on matkustettava kauan ja käytävä monissa kaukaisissa maissa, ja hän kokee mitä oudoimpia seikkailuja. Jotkut hänen tapaamistaan ihmisistä ovat ystävällismielisiä, mutta useimmat ovat hyvin vihamielisiä ja häijyjä. Hän kohtaa mitä vaikeimpia esteitä. Niiden ystävien joukossa, joihin hän on matkoillaan tutustunut, on tavallisesti tyttö, joka tekee hänelle hyviä palveluksia ja jonka kanssa hän menee naimisiin, joskus ennen, mutta useimmiten sen jälkeen, kun hän on suorittanut kostonsa. Tämä muuten on kertomuksen ainoa romanttinen jakso; sillä on tarinassa alisteinen asema, ja se on aina hyvin lyhyt. Lopulta Margo saa tietää, missä hänen vihollisensa majailee ja hän kiiruhtaa sinne. Vihollinen tietää Margon olevan olemassa, mutta on siinä harhaluulossa, että tämä on yhä harmiton pikkupoika. Kun Margo pääsee lähelle vihollisensa majapaikkaa, hän huomaa, että tämä elää vaikeapääsyisessä paikassa – korkealla kalliolla, kalliosaarella tms. – ja että asumuksen sisäänkäyntiä vartioi valtava koira tai villieläin (esim. villisika) tai molemmat. Lopulta Margo seisoo vastustajansa edessä, ja hir-

vittävä ja hyvin pitkä taistelu heidän välillään alkaa. Margo haavoittaa vihollistaan vakavasti, mutta ei voi tappaa tätä. Sitten yksi Margon tukijoista, aina naispuolinen olento, saapuu taisteluareenalle naamioituneena lentäväksi sorsaksi. Tämä saattaa olla ystävällismielinen šamaani tai tyttö, jonka Margo on tavannut matkalla, tai Margon sisar. Tämä selittää, ettei voi vielä löytää vihollisen sielua, *ergenie*, ja rohkaisee Margoa taistelemaan vielä hetken ja lentää pois yrittääkseen uudelleen löytää sielun. Hän palaa jonkin ajan kuluttua ja kehottaa Margoa sieppaamaan nokkelasti sielun, jonka hän lopulta on löytänyt meren pohjasta tai jostain muusta kätköpaikasta. Margo pyydystääkin taitavasti sielun ja tuhoaa sen. Vastustaja kuolee. (Lopatin 1965, 438–439, vrt. Lopatin 1933, 201–236.)

Jos vertaamme nanai-tarun juonta jukar-runon juoneen, tunnistamme yhteisinä piirteinä yksinäisen orvon sankarin ja hänen kostonsa vanhempiensa murhaajalle. Lisäksi yliluonnollinen auttaja ja tyttö, jonka sankari nai, ovat yhteisiä sekä ainujen että nanai-kansan epiikalle. Nanai-kertomusten sisältämä teema vastustajan kätketystä sielusta on kuitenkin vieras ainujen epiikalle, mutta se esiintyy toistuvasti turkkilais- ja mongolikansojen epiikassa. Keski-Aasian eeppisessä kirjallisuudessa tavataan kertomuksia vanhempiensa murhaajalle kostavasta orpopojasta, esimerkkinä kirgiisien Manas-eepoksen Seitäk, Manasin pojanpoika, joka on orpo sankari (Radloff 1885 V, 356–3721; vrt. Chadwick & Zhirmunski 1969, 307). Keski-Aasian eepoksissa tämä teema ei kuitenkaan ole yhtä suosittu kuin nanai- ja ainu-kansojen epiikassa.

Kuten edellä todettiin, jakuuttien, burjattien ja altailaisten heimojen yksinäiset sankarit liittyvät varmasti Ainu rakkuriin, oina-runojen sankariin, koska he eivät ole vain yksinäisiä, vaan myös ihmissuvun kulttuuriheeroksia ja kantaisiä. Esimerkiksi jakuuttien kantaisä Er-Sogotokh tuli uiden Lena-jokea eteläisiltä seuduilta jakuuttien nykyisille asuinsijoille, ja hän oli myös kulttuuriheeros. Meletinski kirjoittaa:

Keksintö, jonka avulla hyttyset saadaan karkotetuksi pois savua käyttämällä, karjankasvatus, saviastioiden valmistus, kevätrituaalijuhlan (*ysyah*) luominen ja ensimmäisen verettömän uhrin antaminen karjankasvattajien 'loistaville jumalille' (*aivy*) kumissin muodossa luetaan hänen ansioikseen» (Meletinski 1969, 189). Toinen Ainu rakkuriin liittyvä piirre, hänen laskeutumisensa taivaasta maahan, esiintyy myös joissakin jakuuttien kertomuksissa. Meletinski toteaa: »Yksinäisen sankarin lisäksi jakuuttirunoissa on toinen hahmo, taivaan jumalien lähettämä sankari, jonka erikoistehtävänä on puhdistaa maa *abaasy*-hirviöistä. Sekin on »kulttuuriheerokselle» tyypillinen teko» (ibid.).

Keitä ovat repunkurit?

Jukar on olennaisesti Poiyaunpen ulkomaalaisia vastaan käymien sotien ja taisteluiden eepos. Poiyaunpe kuuluu sisämaassa tai Hokkaidolla asuvaan jaunkur-nimiseen kansaan, kun taas hänen vastustajansa luokitellaan kuuluviksi repunkureihin, merentakaiseen kansaan. Kolmekymmentä vuotta sitten Mashino Chiri esitti erittäin kiinnostavan teorian jukarin alkuperästä. Hänen mukaansa jukar-runot ovat Hokkaidon asukkaiden ja Aasian mantereelta meren yli tulleiden valloittajien välisten interetnisten sotien ku-

vauksia. Arkeologisesti katsoen sisämaan asukkaat ovat Hokkaidon Satsumon-kulttuurin ylläpitäjiä, kun taas hyökkääjät ovat Amurin alueelta ja Sahalinilta peräisin olevan, Hokkaidon rannikolle ulottuvan Okhotsk-kulttuurin edustajia. Nämä etniset yhteenotot tapahtuivat viiden vuosisadan aikana n. 650–1150 jKr. (Chiri 1955, 218–220).

Vaikka Chirin teoria jäi vain luonnokseksi, vaille todisteita, ja vaikka sitä on arvosteltu ankarasti (esim. Kubodera 1970, 759), hän oli mielestäni periaatteessa oikeassa siinä suhteessa, että ainujen ja repunkurien interetniset selkkaukset vaikuttivat ratkaisevasti jukar-runojen muotoutumiseen ja että repunkurit olivat ensisijaisesti niitä kansanryhmiä, jotka elivät Aasian mantereen Hokkaidon pohjoisosaan liittyvässä osassa. En toisaalta voi yhtyä hänen ajoituksiinsa enkä siis siihen, että hän yhdistää jaunkur- ja repunkur-kansat edellä mainittuihin kahteen arkeologiseen kulttuuriin.

Jukar-runojen selvittely osoittaa, että ne ovat sellaisen historiallisen ja yhteiskunnallisen miljöön kirjallisia tuotteita, jonka asukkailla oli vilkkaat sekä kaupalliset että sotilaalliset suhteet keskenään; alue ulottui Hokkaidon länsirannikolta Sahalinille ja itäisen Amurin alueelle. Tätä kuvaa vahvistavat jukar-runoissa mainitut topografiset nimet ja kulttuuripiirteet. On myönnettävä, että monet jukarien paikannimet ovat jokseenkin epäselviä (Haginaga 1984), mutta pidän merkityksellisenä sitä, että tunnistettavista nimistä useimmat ovat Japanin meren rannikolla tai itse meressä Hokkaidolta koilliseen sijaitsevien paikkojen nimiä kuten Yoichi, Ishikari, Rebun ja Santa -niminen maa (Kindaichi 1931 II, 310; 1944, 189, 98, 295; Chiri 1955, 219). Ainut nimittivät Santaksi mantsu-kulttuurista vaikutteita saanutta tunguusiheimoa, joka eli Amur-joen suistolta Kizi-järvelle ulottuvalla alueella tehden sieltä matkoja Sahalinille. Japanilaisten nimitys tälle heimolle oli santan (Takakura 1966, 253).

Toinen todiste on se seikka, että monet jukar-runojen esittämät kulttuuripiirteet ovat selvästi pohjoista eli santa-alkuperää. Kindaichi kiinnitti huomiota siihen kummalliseen seikkaan, että jukar-sankarin asu on mantsu-tyylinen: kaksiteräinen miekka, kultainen vyö, ja kapea kartiomainen hattu (Kindaichi 1944, 396; vrt. 1931 II, 250–251). Se kertoo sellaisesta sosiaalisesta miljööstä, jonka on täytynyt syntyä ainujen läheisistä kontakteista pohjoisiin naapureihinsa. Kiinnostavaa kyllä, Kindaichi uskoo, että useimmat kulttuuriheeros Okikurmin ainuille välittämät kulttuuripiirteet olivat peräisin pohjoisesta eli santa-heimolta. Niitä ovat karhujuhla, *inau*, jousipyssy, harppuuna, kalanpyyntikeihäs, kalaverkkojen kutomiseen tarkoitettu väline, jousi ja nuoli, nuoliviini, puusta koverrettu vati, kirjailukäsityöt, veitsen tuppi, tuohilippi, lusikka, *tama*-koru, brokadi, kartiomainen hattu jne. (Kindaichi 1944, 394–396). Vaikka joihinkin tämän vaikuttavan luettelon yksityiskohtiin on suhtauduttava varauksin, se on kiistaton todiste Okikurmin ja siten oina-runouden yhteyksistä pohjoiseen kulttuuriin. Nämä piirteet, kuten paikannimetkin, kertovat

Hokkaidon ainujen vilkkaasta kaupankäynnistä santa-heimon ja muiden pohjoisten naapurien kanssa.

1600-luvun ainu-yhteiskunta ja jukar

Ensimmäinen muistiinmerkintä santa-heimon kanssa tehdystä kaupasta on peräisin vuodelta 1143, ja 1400- ja 1500-luvuilla kiinalaisia juhlavaatteita ja muita arvoesineitä kulkeutui vähitellen Mantsurian ja Sahalinin kautta Hokkaidolle. Samaan aikaan, 1400- ja 1600-lukujen välillä, santa-kauppa saavutti huippunsa. Silloin Hokkaidon koillisrannikon ainut olivat aktiivisia välittäjiä etelän japanilaisten ja pohjoisen santa-heimon välillä. Kiinalainen brokadi, kullankimalteiset koriste-esineet ym. tulivat pohjoisesta, kun taas japanilaisilta saatiin mm. rauta- ja lakkaesineitä (Takakura 1966, 251–288; Sakurai 1967, 140–141; Kaiho 1979, 90–91). Tämän kaupankäynnin seurauksena rikkaita ja ylhäisiä sukuja alkoi ilmaantua ainujen yhteiskuntaan Hokkaidolla. Jukar on luokkayhteiskunnan tuote, ja sankari on ylvästä aristokraattista sukua oleva orpopoika, joka asuu linnassa. Siispä meidän tuntemamme jukar-runous saattoi syntyä vasta sen jälkeen, kun ainujen aristokratia oli kehittynyt, mikä näyttää tapahtuneen paljon myöhemmin kuin Chiri olettaa; jukar-eepos syntyi ainujen kaupankäynnin ja sotilaallisten toimien myötä, ja se voidaan edellisen perusteella sijoittaa 1600-luvulle (vrt. Kaiho 1979, 96–98).

Jukar-runojen ilmentämä kulttuuri sopii hyvin tähän ajoitukseen: runoissa mainitaan metalli- ja puuastiat mutta ei savitavaroita. Niissä kuvataan maahan tuotettuja aarteita täynnä olevia kyliä (*kotan*), linnoja (*chashi*) ja majoja (*chise*), kun taas maanalaisia asumuksia niissä ei esiinny (Kaiho 1979, 87). 1600-luku on järkevä ajoitus myös muiden siperialaisten ja Keski-Aasian eeposten kannalta; näiden alueiden eeppisen runouden alkuperä häipyy kyllä historian hämärään, mutta tiedetään kuitenkin, että monet kansat elivät epiikkansa kukoistuskausia vielä joitakin vuosisatoja sitten ja että useimmat säilyneistä eepoksista saivat nykyiset muotonsa suhteellisen läheisessä menneisyydessä. Vladimirtsov ja muut orientalistit olettavat esimerkiksi burjattien *uliger*-eepoksen olevan peräisin noin 1400-luvulta (Shoolbraid 1975, 19). Kirgiisien Manas on vielä havainnollisempi esimerkki; eepos sisältänee joitakin selviä muistumia yhdeksännen ja kymmenennen vuosisadan interetnisistä selkkauksista, mutta se käsittelee pääasiassa sodankäyntiä kalmukkien kanssa 1400-luvulta 1600-luvulle. Niinpä se Manas, jonka me tunnemme, syntyi 1700-luvulla (Shoolbraid 1975, 41, 46, 47; vrt. Chadwick & Zhirmunski 1969, 142–143, 306–307). Nämä eepokset pohjaavat siten historiallisiin tapahtumiin kuten vieraiden etnisten ryhmien kanssa käytyihin sotiin mutta ei tuhat vaan vain kolmesta viiteensataan vuotta sitten.

Minä-muotoinen kerronta ja mahdollinen japanilainen vaikutus

Ainujen epiikka on varmasti yhteydessä Siperian kansojen epiikkaan. Pohjoinen sukulaisuus ei kuitenkaan selitä jukar-runojen syntyhistoriaa. Yksi ainujen epiikan tärkeistä kehityspiirteistä näyttää olevan keskiaikaisten japanilaisten runojen ja näytelmien vaikutus: yhteistä näille on minä-muotoinen kerrontatapa. Kindaichi yritti selittää sitä vetoamalla ainu-kirjallisuuden šamanistiseen alkuperään. Oina-runon alkuperäinen muoto esimerkiksi olisi vain šamaanin Okikurmi-jumalan vaikutuksen alaisena laulama kertomus, joka ajan mittaan vähitellen kehittyi nykyiseen hahmoonsa antaen vuorostaan alkusysäyksen sankari-*jukarin* muotoutumiselle; molemmat säilyttivät minä-muotoisen kerronnan (Kindaichi 1931 I, 399–434, 199–202; 1961, 243). Tämä teoria teki pysyvän vaikutuksen myöhempiin tutkijoihin: Kubodera liittyy siihen varauksitta (Kubodera 1977b, 103-116), kun taas Chiri kehittelee toista mahdollisuutta, nimittäin kamuijukarin ja oinan minä-muotoisen kerrontatavan kehitystä naamionäytelmästä, mikä tavallaan sisältyy myös Kindaichin teoriaan (Chiri 1955, 112–115, 220–221).

Etnografiset vertailut eivät kuitenkaan tue šamaaniteoriaa. Ensinnäkin šamanismin ydinalueilla Siperiassa ja Keski-Aasiassa minä-muotoinen kerronta ei ole lainkaan eeppiselle kirjallisuudelle tyypillistä. Toki löytyy joitakin tapauksia, joissa tarun jokin osa kerrotaan minä-muotoisena, näin korostaen selvemmin sankarin persoonaa. Bowra toteaa:

> Kirgiisien laajan Manas-eepoksen eräässä versiossa suuri osa kertomuksesta sijoitetaan Alaman Bet -sankarin suuhun, mikä tekee runon paljon vaihtelevammaksi, muuttaa näkökulmaa ja sallii sankarin ilmaista ajatuksiaan ja tunteitaan persoonallisemmin kuin mihin hänen puolestaan esiintyvä puolueeton runoilija kykenisi (Bowra 1972, 76).

Mutta minä-muotoinen kerronta on eepoksen tavanomaisessa laulannassa hyvin harvinainen. Philippi kirjoittaa:

> En tunne maailman eeposkirjallisuudesta muita esimerkkejä, joissa miltei jokainen laulu olisi esitetty minä-muotoisena. Nenetsien kansanepiikan *jarabts*-tyypissä niin tapahtuu, mutta toisessa *sjudbabts*-tyypissä käytetään kolmannessa persoonassa tapahtuvaa kerrontaa (Philippi 1979, 27).

Jonkin aikaa sitten japanilainen antropologi Shinko Ogiwara asetti šamanistisen teorian kyseenalaiseksi. Hänen luoteis-Aasian kansojen – ainujen, korealaisten, evenkien, mantsujen ja nivhien – šamaanilauluja käsittelevät tutkimuksensa osoittavat selvästi, että minä-muotoinen kerronta on šamaanilauluissa varsin harvinainen. Hän on valmis tukemaan sitä Chirin tulkintaa, että ainuepiikan minä-muotoinen kerronta on jäänne naamionäytelmästä, jonka tämä olettaa (jokseenkin heikoin perustein) kuuluneen muinoin ainujen perinteeseen. Näytelmässä eri jumalat puhuvat näytelmän henkilöiden suulla, ts. näyttelijä esittää jumalaa (Chiri 1973, 210–211). Ogiwara vertaa tätä hypoteettista näytelmää evenkien naamioituneina esittämään metsästysrituaaliin (Ogiwara 1984). Ogiwara saattaa olla oikeassa, mutta toinen, vähintäänkin yhtä tarkastelukelpoi-

nen otaksuma on se, että keskiaikainen japanilainen naamionäytelmä, jonka kuuluisin laji on No, on vaikuttanut ainujen epiikkaan.

Toinen mahdollinen japanilaisvaikute juontuu keskiaikaisen epiikan eräästä lajista, johon jo Kindaichi viittaa. Hän väittää, että ainu-kirjallisuuden minä-muotoinen kerronta on eepoksen päähenkilön itsepaljastusta. Tässä mielessä se muistuttaa Kindaichin mielestä joidenkin buddhalaisväritteisten, 1400- ja 1600-lukujen välillä syntyneiden japanilaisten kertomarunojen muotoa. Niissä päähenkilöiden todelliset luonteet paljastuvat tarinan lopussa. Esimerkiksi Onzōshi Shimawatari -nimisen *jōruri*-runon sankaritar paljastuu Benzaitenin inkarnaatioksi (Intian buddhismin Sarasvati). Kindaichi tulkitsee samankaltaisuuden kuitenkin sekä japanilaisten että ainujen keskuudessa itsenäisesti ilmenneen samansuuntaisen kehityksen tulokseksi (Kindaichi 1961, 131). Minulle on jäänyt epäselväksi, miksi hän torjuu ajatuksen japanilaisesta vaikutuksesta.

Keskiaikaisen ja myöhemmän japanilaisen epiikan ja ainu-epiikan välillä on syytä olettaa olleen paljon läheisempi yhteys kuin tähän saakka on yleisesti uskottu. Vain pari esimerkkiä mainitakseni: *jōjuri*-runo Onzōshi Shimawatari antoi virikkeen eräiden jukar-runojen juonen rakentamiselle (Kindaichi 1961, 131), ja oina-runot muistuttivat Kindaichin mukaan japanilaisia *saimon*-runoja, joita kiertävät laulajat esittivät ja jotka olivat suosittuja erityisesti 1700- ja 1800-luvuilla. Sekä oina että saimon ovat jumalien syntyä ja urotekoja ihannoivia opetusrunoja, lähinnä korkeampaa sivistystä vailla olevien ihmisten kuultavaksi tarkoitettuja. Esimerkiksi Oshira-jumalasta kertova saimon, jonka lauloi pohjoisimman Honshun naisšamaani, muistuttaa hämmästyttävästi sekä sisällöltään että muodoltaan ainu-naisten laulamia oinoja (Kindaichi 1944, 200–201).

Keskiaikaisen japanilaisen epiikan ja näytelmien mahdollinen vaikutus ainu-epiikan minä-muotoiseen kerrontaan on joka tapauksessa perusteellista tutkimusta edellyttävä ongelma.

Yhteenveto

Ainujen jukar-runous liittyy eräiden Siperian kansojen, esimerkiksi nanai-kansan epiikkaan; niillä on yhteisenä keskushenkilönä »yksinäinen sankari». Tuntemamme jukar-runous syntyi verrattain myöhään, noin 1600-luvulla, Hokkaidolla asuvien ainujen ja etelässä ja lännessä asuvien japanilaisten sekä pohjoisessa Sahalinilla ja itäisen Amurin alueella asuvien kansojen välisten läheisten kaupallisten, sotilaallisten ja kulttuuristen yhteyksien tuloksena. Ainu-epiikan minämuotoinen kerronta on tuskin peräisin pohjoisesta; sen sijaan keskiaikaisen japanilaisen runouden ja näytelmien vaikutusmahdollisuus on otettava huomioon.

(Suomennos Soila Lehtonen)

Kirjallisuus

Bowra, C. M. Homer. New York 1972.
Chadwick, Nora K. & Zhirmunsky, Victor Oral Epics of Central Asia. Cambridge 1969.
Chiri, Mashino Ainu Bungaku (= Ainu Literature). Tokyo 1955.
– Chiri Mashino Hosakushū (= Selected Writings of Chiri Mashino), II. Tokyo 1973.
Haginaka, Mie Ainu no Kōshō-bungei ni Arawareru Chimei (= Topographical Names Appearing in the Oral Literature of the Ainu). Kōno Hiromichi Hakushi Botsugo 20-nen Kinen Ronbunshū. Sapporo 1984.
Kaiho, Mineo Nihon Hoppōshi no Ronri (= Logic in the History of North Japan). Tokyo 1974.
– Kinsei no Hokkaidō (= Hokkaido in the Premodern Era). Tokyo 1979.
Kindaichi, Kyōsuke Ainu Jojishi Yūkara no Kenkyū (= Studies of Yukar, the Ainu Epic). I–II. Tokyo 1931.
– Ainu no Shinten (= Sacred Texts of the Ainu). Tokyo 1943.
– Ainu no Kenkyū (= Studies of the Ainu). Tokyo 1944.
– Ainu Bungaku (= Ainu Literature). Saku Fujimura (ed.), Zōho Kaitei Nihon Bungaku Daijiten, I. Tokyo 1950.
– Ainu Bunka-shi (= Studies in Ainu Culture). Tokyo 1961.
Kubodera, Itsuhiko Ainu Bungaku (= Ainu Literature). Ainu Bunka Hozon Taisaku Kyōgikai (ed.), Ainu Minzoku-shi. Tokyo 1970.
– Ainu Jojishi: Shinyō, Seiden no Kenkyū (= Studies of Ainu Mythic Epics, Kamui Yukar and Oina). Tokyo 1977a.
– Ainu no Bungaku (= Ainu Literature). Tokyo 1977b.
Laufer, Berthold Preliminary Notes on Explorations among the Amoor Tribes. American Anthropologist 2. Menasha 1900.
Lopatin, Ivan A. Tales from the Amur Valley. Journal of American Folklore 46. Glasgow 1933.
– Tungusische Volksdichtung. Anthropos 60. Freiburg 1965.
Meletinsky, E. M. Primitive Heritage in Archaic Epics. Acte du VIIe Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, Moscou 1964, VI. Moscow 1969.
Ogiwara, Shinko Fuyō oyobi Shāman no Denshō ni tsuite (= Tusu-shinotcha of Ainu Folklore and Shamanistic Songs of Some Neighbouring Peoples), Kokusai Shōka Daigaku Kiyō, Kyōyō-gakubu hen 30. 1984.
Philippi, Donald L. Songs of Gods, Songs of Humans: The Epic Tradition of the Ainu. Tokyo 1979.
Radloff, Friedrich Wilhelm Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme, V. St. Petersburg 1885.
Sakurai, Kiyohiko Ainu Hishi (= Hidden History of the Ainu). Tokyo 1967.
Shoolbraid, G. M. H. The Oral Epic of Siberia and Central Asia. Bloomington 1975.
Takakura, Shin'ichirō Ainu Kenkyū (= Ainu Research). Sapporo 1966.

Epilogi

EINO KARHU

Mytologismin rooli ennen ja nyt

Haluan heti alkuun tehdä sen varauksen, että Kalevala ja sen muinaiset mytologiset folklorelähteet kiinnostavat minua tässä tapauksessa uuden ajan kirjallisuushistorioitsijan eivätkä varsinaisen kansanrunoudentutkijan tai mytologin kannalta, joille muinaiskulttuuri on heidän perusalansa. Tutkiessani viime vuosina suomalaista ja sen yhteydessä yleensäkin länsimaista 20. vuosisadan kirjallisuutta jouduin yhä useammin pohtimaan kysymystä, miten taiteellisen tietoisuuden uudet muodot suhtautuvat varsin arkaaisiin muotoihin, miten muinaiskulttuuri »sulautuu» nykykulttuuriin. Yrittäessäni selvittää kirjallisuuden konkreettisia ilmiöitä ja niiden yhteyttä aiempiin perinteisiin tulin siihen tulokseen, että 20. vuosisadalla moni seikka on periaatteessa toisin kuin 19. vuosisadan kirjallisuudessa ja kulttuurissa.

Mytologismin vuoksi ja luode

Kuten tunnettua jo J. Vico 1700-luvun alkupuoliskolla ja sitten Schelling lähes sata vuotta myöhemmin kehittivät ajatusta mytologian universaalista merkityksestä taiteen synnylle, olemassaololle ja ymmärtämiselle. Vico oli vakuuttunut siitä, että jokainen runokuva oli alkuperältään »pieni myytti», ja tätä problematiikkaa ovat sittemmmin myöhemmätkin tutkijat paljon pohdiskelleet. Schelling vuorostaan piti mytologiaa »kaiken taiteen välttämättömänä edellytyksenä ja primaarisena aineksena», myös nykytaiteen: taide oli hänelle »ikuista myyttien sepittelyä».

Ja silti 1700- ja 1800-luvut olivat yleensä ja kokonaisuudessaan perustrendeiltään aikakautta, jolloin maailmankulttuuri »demytologisoitui» jatkuvasti luontoa ja yhteiskuntaa koskevan tieteellisen tietämyksen voimakkaan ja nopean kehityksen vaikutuksesta. Niin kiinnostuneita kuin esimerkiksi romantikot olivat 1700-luvun lopulla ja 1800-luvun alussa folkloresta ja mytologiasta, juuri he kuitenkin merkittävässä määrin myötävaikuttivat historiallisen tietoisuuden kehitykseen, historialliseen suhtautumiseen kulttuurin ilmiöihin.

Kulttuurin »jälleenmytologisoitumisesta», »uudesta myyttiajattelusta» alettiin puhua 1900-luvulla. Roland Barthes'n paradoksaalinen lausunto kuuluu, että juuri meidän aikamme on »mytologisinta». Nykyisen maailmankulttuurin mitassa esiintyy tietenkin lukuisia »mytologismin» lajeja – filosofisessa, taiteellisessa ja ideologisessa suhteessa. Kun puheeksi tuli 1900-luvun kirjallisuuden »mytologismi», sillä vielä verraten myöhään tarkoitettiin pääasiassa länsieurooppalaista kirjallisuutta, ja tärkeimpinä niminä mainittiin Joyce, Proust, Kafka, Eliot ja Thomas Mann, joiden tuotannosta tällä alalla on olemassa lukuisia tutkimuksia. Mutta aivan viime vuosikymmeninä on maailmankuuluksi tullut latinalais-amerikkalainen nykyromaani (Márquez, Carpentier ym.), ja sen »mytologismin» ongelmaa pohditaan kritiikissä varsin laajasti, vieläpä usein korostaen, että se on typologialtaan aivan uutta »mytologismia» (ks. keskusteluja lehdessä Latínskaja Amerika, 5–6/1982, 1–3/1983).

Myös neuvostoliittolaisessa kritiikissä on alkanut yhä useammin sattua sellaista, että joitakin Neuvostoliiton nykykirjallisuuden ilmiöitä (esimerkiksi Tšingiz Aitmatovin tuotantoa) tarkastellaan tutkimalla, missä määrin ne ovat periytyneet kansanrunouden mytologisista alkulähteistä. Neuvostokirjallisuudella on oma yhteiskunnallis-maailmankatsomuksellinen erityisluonteensa, joka erottaa sen länsimaisesta kirjallisuudesta. Tämän ohella monikansallisessa neuvostokirjallisuudessa on kymmeniä historiallisesti verraten nuoria kirjallisuuksia, joiden yhteys folkloreen on erityinen, enemmän tai vähemmän suoranainen luonteeltaan, toisin kuin sellaisten kirjallisuuksien, joilla on vuosisatojen mittainen historia.

Sitä paitsi on olemassa suhteellisen itsenäinen ja varsin laaja teoreettinen tutkimusala, jonka kohteena ovat sanataiteen muinaisen »myyttiajattelun» uumenista syntymisen ongelmat. Tämä ala rajoittuu varsinaisiin etnologisiin ja filosofisiin tutkimuksiin inhimillisen tietoisuuden arkaaisista muodoista. Länsimaisista kirjoittajista mainitsen esimerkiksi Ernst Cassirerin (kolmiosainen teos Philosophie der symbolischen Formen, 1923–29), neuvostoliittolaisista A. F. Losevin, O. Freidenbergin ja E. M. Meletinskin, jonka teos Poetika mifa (Myytin poetiikka, 1976) on katsauksenomainen ja yleistävä ja käsittää myös »mytologismin» problematiikan Länsi-Euroopan 1900-luvun kirjallisuudessa.

Historian ja myytin vastakohta

Mitä länsimaiseen 1900-luvun kirjallisuuteen tulee, niin lähes keskeisenä kohtana, jonka osalta se poikkeaa 1800-luvun kirjallisuudesta, on pidettävä historismin kategoriaa, ja tämä ilmenee myös erilaisena suhtautumisena folkloren myyttitraditioihin. Juuri historismin kategoriaa aionkin käsitellä seikkaperäisemmin.

»Jälleenmytologisoitumisen» alku länsimaisessa kirjallisuudessa liitetään tavallisesti 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun modernismiin. Ideologisena edelläkävijänä – yhtenä niistä – oli Nietzsche, joka esitti

»kaikkien arvojen uudelleenarvioinnin», arvosteli suoraan koko humanistista perintöä, porvarillis-liberaaleja perinteitä ja myös syntymässä olevaa sosialismia. Tärkeintä Nietzschelle oli nihilistinen kieltäminen, muun muassa historian itsensä ja kaikkien sen lainalaisuuksien. Hän torjui filosofisen rationalismin, yhteiskuntahistoriallisen edistyksen teorian, demokratian ihanteet ja humanistisen etiikan traditiot. Nihilismi oli Nietzschelle eräänlainen nykyihmisen vakaa ja universaalinen »psyykkinen tila» (»der Nihilismus als psychologischer Zustand»). Ja hän selitti: »Mitä nihilismi tarkoittaa? – Että korkeimmat arvot menettävät arvonsa. Puuttuu päämäärä. Puuttuu vastaus kysymykseen 'Minkä vuoksi?'» (Nietzsche 1966, 577). Muodossa tai toisessa tämä ajattelutapa yleistyi suuresti 1900-luvun länsimaisten kulttuuripersoonallisuuksien keskuudessa.

Marxilaisen yhteiskuntafilosofian kielellä sitä sanotaan jälkiporvarillisen tietoisuuden kriisiksi; maailmankatsomuksellinen kriisi johtui kapitalismin alkavasta yleisestä kriisistä yhteiskunta- ja talousjärjestelmässä. Olemassa oleva järjestys lakkasi tuntumasta järkevältä, tarkoituksenmukaiselta ja vakaalta. Jo Nietzsche aavisti lähestyvät suuret mullistukset maailmassa, ja toinen irrationalistisen »elämänfilosofian» edustaja Spengler ennusteli »Euroopan perikatoa». Tässä ei enää voinut olla kyse historiallisesta optimismista – jo sana »historia» herätti Nietzschessä tavallisesti skeptisen virnistyksen ja ärtymystä. Olihan käsitteeseen totuttu sisällyttämään paljon sellaista, mitä Nietzsche ja hänen seuraajansa eivät halunneet tunnustaa; tärkeintä oli, että he subjektivistisessa voluntarismissaan eivät halunneet ottaa huomioon historiallisen kehityksen objektiivisia lainalaisuuksia eivätkä determinismin periaatetta mm. kulttuurihistoriassa. Ei ollut sattuma, että myös saksalaisen kirjallisuustieteen niin sanottu Geistesgeschichte-koulukunta (W. Dilthey, G. Simmel, F. Gundolf ja Suomessa V. A. Koskenniemi), joka yleismaailmankatsomuksellisessa mielessä oli niin ikään sidoksissa »elämänfilosofiaan», syntyi paljolti Hippolyte Tainen positivistisen taiteen sosiologian ja hänen kulttuurihistoriallisen determinisminsä vastapainoksi. Tällöin Geistesgeschichte-koulukunnan kannattajat eivät arvostelleet vain ja niinkään sen todellisia heikkouksia kuin sitä, että se oli nimenomaan determinismin periaatteeseen perustuva sosiologinen metodi.

Maineensa menettäneen ja hylätyn historian vastakohdaksi alettiin asettaa myytti, tieteellisen historiallisen tiedon vastapainoksi mytologinen symboliikka, positivistiselle lineaarievolutionismille ja lineaarikronologialle myytinkaltainen syklinen aika, »ikuisen paluun» (die ewige Wiederkunft) nietzscheläinen periaate, Spenglerin kulttuurimorfologian luonnonbiologinen syntymisen ja kuolemisen kiertokulku. Luopuminen kronologiasta oli myös luopumista historian liikkeen eteenpäinmenon ja jatkuvuuden periaatteista.

Nietzschen, Bergsonin ja Heideggerin luottamuspulassa rationalistista tietoa kohtaan, heidän maailmankäsityksensä »alkusyntyiseen» (»esisokratelaiseen», »esieksistentialistiseen») eheyteen kohdistuvassa kai-

puussaan on jotakin 1700- ja 1800-luvun romantikkojen ajattelutavasta – ilmankos mainittuja filosofeja usein nimitetäänkin romanttismallisiksi filosofeiksi.

Romantikkojen kanta

Mutta periaatteellinen erokin on. 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun romantikot eivät asettaneet myyttiä ja historiaa toistensa vastakohdiksi, vaan päinvastoin sisällyttivät myytin yleiseen historian virtaan ja etsivät siitä sen vanhimpien kausien heijastuksia. Tietenkään eurooppalainen (ja suomalainen) romantiikka ei ole yksiselitteinen ilmiö, vaan siinä ilmeni ristiriitoja ja äärimmäisyyksiä, mutta yleensä romantiikka edisti historiallisen tietoisuuden kehittymistä. Yksi romantikkojen huomattavista ansioista on aiempien valistusfilosofien antihistorismin voittaminen. Kuten tunnettua, valistusaika katsoi ihmiskunnan koko menneisyyttä ja nykyhetkeä eräänlaisen normatiivisen, ikuisen ja historianulkoisen järjen valossa; painotettiin nimenomaan ikuisesti järkevää ja normatiivis-yleisinhimillistä eikä historiallisesti ainutkertaista kuten Vico, Herder ja sitten varsinaiset romantikot olivat tehneet.

Kehittyneempi ja johdonmukaisemmin historinen oli Hegelin estetiikka muun muassa selittäessään taiteen muinaisia muotoja, vaikka varsinaiseen mytologiaan Hegel ei kiinnittänytkään niin paljon huomiota kuin Schelling. Suomessa Schellingin estetiikka vaikutti Adolf Ivar Arwidssoniin ja muihin suomalaisiin varhaisromantikkoihin, kun taas Hegelin aatteiden historismi ravitsi J. V. Snellmania, Elias Lönnrotia, Fredrik Cygnaeusta ja R. Tengströmiä aina Aleksis Kiveen saakka. Suomen kansa eli historiansa kautta, jolloin sen oli päästävä sääty- ja kansallisesta sorrosta, todistettava oikeutensa omaleimaiseen kansalliseen olemassaoloon ja löydettävä kansallinen menneisyytensä rakentaakseen tulevaisuutensa. Tämä kansallishistoriallinen ja yhteiskunnallinen tilanne sinänsä edisti historiallisen tietoisuuden kehitystä vieläpä demokraattisimmassa muodossaan. Suomen silloisten kansallisten ideologien mielestä historian liike ja historiallinen aika ei suinkaan ollut pysähtynyt; heräävä kansakunta katsoi haaveissaan kauas eteenpäin, siellä avautui tulevaisuus, kaikki nähtiin romanttisesti värittyneessä historiallisessa perspektiivissä, myös kaukainen menneisyys, eikä »syklistä» paluuta menneisyyteen voinut olla. Kansanrunot ja myytit eivät silloisten ideologien mielestä ilmaisseet mitään normatiivisen ikuisia, ajan- ja historianulkopuolisia, aina samanlaisia ja loputtomasti toistuvia tilanteita, vaan ne olivat viesti hyvin omalaatuisesta historiallisesta menneisyydestä, joka ei voinut toistua. Lisäksi se oli omaa kansallista menneisyyttä, eivätkä kansanrunojen sankarit olleet mitään ikuisesti maan päällä kärsiviä jokamiehiä, vaan nimenomaan Suomen kansan kaukaisia tarunomaisia alkuisiä.

1800-luvulla kansanrunoissa painotettiin niissä ilmeneviä alkusyntyisen kollektivismin ihanteita ja ihmisten yhdenvertaisuuden aatetta. Tätä korosti artikkeleissaan ja esipuheissaan Elias Lönnrot, ja nuori Robert

Tengström (1823–47) mainitsi vasemmalle kallistuvien nuorhegeliläisten vaikutuksesta (Manninen 1983, 2-9) esitelmänsä »Suomen kansa Kalevalassa kuvattuna» ensimmäisessä virkkeessä noiden eeppisten runojen muinaisen syntymäkauden historiallisesta omaleimaisuudesta. Hän kirjoitti:

> Kansojen elämässä on ollut aika, jolloin kaikki ne ainekset, joihin ne sittemmin ovat erikoistuneet, vielä muodostivat yksinkertaisen kokonaisuuden, jolloin yksilö ei vielä ollut ulkopuolella kansaansa eikä tämä vielä ollut pirstoutunut sivistyksensä ja elämänolosuhteittensa puolesta erilaisiin luokkiin, vaan jolloin kaikessa vallitsi sama henki ja kaikkea piti koossa luonnollinen yhteys (Tengström 1966, 139).

Alkusyntyisen yhteyden ja yhdenvertaisuuden ihanteita painotetaan Aleksis Kiven, Arvid Järnefeltin ja Eino Leinon teoksissa, ja tällöin näiden ihanteiden vastakohta on usein nykyaikainen individualismi.

Marxilainen näkemys

Korostettakoon erityisesti, että tällainen näkemys arkaaisesta kansanrunoudesta ja sen ihanteista ei ollut vain runoilijoiden keksintöä eikä romanttisen maailmankatsomuksen utopistinen puoli (mukaan luettuina romantikko-folkloristit, joihin Lönnrotkin on tapana lukea). En tässä ryhdy seikkaperäisesti analysoimaan ja antamaan esimerkkejä, mutta tahtoisin kuitenkin huomauttaa seuraavaa. Kun lukee eräitä nykyisiä folkloristisia ja kirjallisuustieteellisiä tutkimuksia, havaitsee toisinaan, että romantikkoihin ja Hegeliin suhtaudutaan jotenkin ivallisen alentuvasti ja kaikkea muuta kuin vakavasti; heidän käsityksensä folkloresta, »Volksgeististä», »sankariajasta» ja »eeppisestä maailmantilasta» (Hegelin mukaan »der epische Weltzustand») olivat vain veroa romanttiselle idealismille eikä niillä juuri ollut yhteistä nykyisten tieteellisten folklorea koskevien käsitysten kanssa. Tämä romantikkojen ja Hegelin liian summittainen »kukistaminen» alkoi jo 1800-luvun jälkipuoliskon positivistisessa filosofiassa ja kansanrunoudentutkimuksessa, ja se jatkuu yhä.

Marxismi ei yhdy tähän näkemykseen. Kuten tunnettua, Hegelin dialektiikka oli yksi marxilaisuuden alkulähteistä. Marxismin perustajat pystyivät sen idealistisen kuoren lävitse paljastamaan sen todella historiallisen ja vallankumouksellisen sisällön. Myös estetiikan taidehistorian kysymyksissä – mm. muinaisia kulttuureja koskevissa – Marx ja Engels suhtautuivat mitä tarkkaavaisimmin Hegelin ja häntä edeltäneiden saksalaisten klassisten idealistien perintöön. Mytologian ja folkloren osalta viittaan neuvostoliittolaisen asiantuntijan E. M. Meletinskin arvovaltaan, hän kun on todennut, että toisin kuin 1800-luvun jälkipuoliskon positivistit Karl Marx ei mitätöinyt saksalaisen filosofian saavutuksia Herderistä Hegeliin muinaiskulttuureja koskevien käsitysten alalla, vaan suorastaan nojautui niihin (Meletinski 1976, 22). Sen minkä saksalaiset edeltäjät saavuttivat idealistisen filosofian puitteissa, Marx selvitti uudelleen ja kehitti sitä materialismin puitteissa. Hänen ajatuksiaan olen jo esitellyt toisaalla tässä teoksessa (ks. ss. 181–194).

Tämä tausta selittää, miksi eeppiset folkloreihanteet olivat niin läheisiä demokraattisesti asennoituneille kirjailijoille ja miksi näiden ihanteiden valaisema Kalevala sitkeästi käsitettiin 1800-luvulla nykyaikaisen kirjallisen teoksen sijasta nimenomaan kuvaksi alkukantaisilta ajoilta, vaikka jossakin määrin Lönnrotin rekonstruoimaksi. Tietenkin Lönnrotin esipuheissa ja artikkeleissa samoin kuin Tengströmin pohdiskeluissa aiemmin mainitussa esitelmässä on yhtä ja toista, mikä nykyään vaikuttaa naiivilta eikä vastaa nykyisiä tieteellisiä käsityksiä, mutta varhaiskantaisen kollektivismin ja tasa-arvoihanteiden korostaminen sekä eeppisen runouden että »eeppisen aikakauden» keskeisinä tunnuspiirteinä ei ole vanhentunut.

Kaaoksesta järjestykseen

Yksi tärkeimmistä seikoista, joissa 1800-luvun suhtautuminen myyttiseen folkloreperintöön erosi 1900-luvun suhtautumisesta, voidaan ilmaista seuraavanlaisena paradoksaalisena vertailuna: kun Lönnrot Kalevalassa pyrki järjestämään muinaiskulttuurin kaoottiset jäänteet oman historiankäsityksensä pohjalta, niin 1900-luvulla monet länsimaiset kirjailijat ovat yrittäneet päinvastoin myytin avulla järjestää oman aikansa todellisuuden kaaosta.

Tästä kirjoitti jo vuonna 1923 T. S. Eliot Joycen Odysseuksen ympärillä tuolloin käytyjen kiistojen yhteydessä. Hänen poleeminen ja etupäässä Richard Aldingtonia vastaan (joka ei hyväksynyt Joycen romaania) suuntautunut artikkelinsa oli otsikoitu varsin luonteenomaisesti: »Ulysses», Order and Myth (»Odysseus», järjestys ja myytti). Eliot piti Joycen romaania todellisena löytönä länsimaisessa proosassa nimenomaan nykymateriaalin mytologisen järjestämismetodin vuoksi. Eliotin lähtökohta oli se, että 1900-luvun ihmisen maailmankuva oli periaatteellisesti erilainen kuin 1800-luvun ihmisen. Eikä perinteellinen romaani enää kelvannut ilmentämään nykyaikaista maailmankuvaa ja varsinkaan historiankäsitystä. Eliotin mukaan perinteellinen romaani päättyi johonkuhun Flaubertiin ja Henry Jamesiin ja oli siten rationalistisen ja suhteellisen järjestyksessä olleen aikakauden ilmentymä. Nyt taas vallitsee »kaaos», jota taiteessa voidaan »järjestää» vain myytin avulla. Joycen metodi on »tapa kontrolloida, järjestää, antaa muotoa ja merkitystä sille valtavalle turhuuden anarkian panoraamalle, jollainen nykyhistoria on». Joycen metodin edellytyksiä olivat Eliotin mukaan nykypsykologian ja -etnologian saavutukset (artikkelissa mainittiin J. Frazerin The Golden Bough). Kaikki tämä yhdessä »mahdollisti sen mikä vielä muutama vuosi sitten oli mahdotonta. Kertovan metodin sijasta voimme nyt käyttää mytologista metodia. Ja minä pidän vakavasti sitä askelena kohti nykymaailman muuttumista taiteelle mahdolliseksi, askelena kohti järjestyneisyyttä ja selkeämuotoisuutta – ominaisuuksia, joita herra Aldington niin kovasti kaipaa» (Eliot 1979, 224–224). Eliot ennusti artikkelissaan Joycen metodille suurta tulevaisuutta länsimaisessa kirjallisuudessa, ja hän oli paljolti oikeassa.

Siteeraamissani sanoissa on melko selvästi korostettu myytin muotoa ja struktuuria luovaa tehtävää uusimmassa kirjallisuudessa. Vastaava »järjestystä luova» funktio oli ominainen mytologialle itselleenkin. Kuten tutkija osoittaa, »sen tietopuolinen paatos on alistettu sopusointua ja järjestystä luovalle tarkoituksenmukaisuudelle, tähdätty sellaiseen kokonaisvaltaiseen maailmankäsitykseen, joka ei salli pienimpiäkään kaoottisuuden, sekasorron aineksia. Kaaoksen muuttaminen järjestyneeksi kosmokseksi on mytologian päätarkoitus» (Meletinski 1976, 169).

Tilan ja ajan sulautuminen

Kiinnitettäköön vielä huomiota tilan ja ajan kategorioihin, joiden yhteydessä syntyy rinnakkaisuuksia varsinaisten myyttien ja 1900-luvun kirjallisen »mytologismin» välillä. Mainitsen hyvin lyhyesti mytologisten tila- ja aikakäsitysten tärkeimmät erityispiirteet sellaisina kuin asiantuntijat ne ymmärtävät. Mytologisessa tietoisuudessa tila, aika ja esineellinen maailma eivät vielä ole jäsenneltyjä, vaan esiintyvät kokonaisuutena. Ei ole »tyhjää», täyttämätöntä tilaa kuten ei ole täyttämätöntä, abstrahoitua aikaakaan. Tila ja aika muodostavat kokonaisuuden – niin sanotun kronotoopin, kaikki tapahtuu »tässä» ja »nyt». Edelleen myyteissä ei ole liikettä, ajan virtaa eikä sen selkeää rajoittumista menneisyyteen, nykyhetkeen ja tulevaisuuteen. O. Freidenberg luonnehtii aikaa myyteissä »yksimittaiseksi», »seisovaksi», »ajanulkoiseksi»; se on eräänlainen praesens atemporale, »ajanulkoinen nykyhetki» (E. Cassirerille mytologinen tietoisuus on vastaavasti »ein zeitloses Bewusstsein»). Freidenbergin mukaan yksi mytologisen tietoisuuden laeista on »menneisyyden ja nykyhetken symbioosi», menneisyyden »voittamattomuus», kun se jatkaa olemassaoloaan ja toistuu riiteissä ja siten alituiseen »aktuaalistuu» tietoisuudessa.

Aivan toisella yhteiskuntahistoriallisella ja psykologisella tasolla havaitaan jotakin vastaavaa 1900-luvun kirjallisessa »mytologismissa». Varsin tuntuvia ovat kosketuskohdat esimerkiksi Bergsonin tulkintaan ajan kategoriasta; hänhän vaikutti suuresti 1900-luvun kirjallisuuteen ja taiteeseen (Bergsonille myönnettiin vuonna 1927 Nobelin kirjallisuuspalkinto). Bergsonilla ajan kategoria (durée) on äärimmäisen psykologisoitunut ja sidoksissa ihmismuistin toimintaan, tietoisuuden mekanismiin. Ankaran filosofisessa suhteessa se oli subjektiivista idealismia, mutta psykologismin kannalta 1900-luvun kirjallisuus ja taide hyötyivät siitä melkoisesti. »Sisäinen kesto on menneisyyttä nykyhetkessä jatkavan muistin keskeytymätöntä elämää», kirjoitti Bergson (1914, 27). Muistin akkumuloimat muistot voivat säilyä pitkään passiivisessa tilassa, jopa piilotajunnan uumenissa, mutta tietyissä tilanteissa ne »aktuaalistuvat» – eloon herännyt muisto menneisyydestä muodostuu jälleen voimakkaaksi tämänhetkiseksi elämykseksi ja ikään kuin siirtyy »nykyhetken tilaan», joka koetaan ajankohtaisesti. Samalla muisto »aineistuu» emootioiksi, tunnekuviksi ja saa tilaominaisuuksia.

Suomalaisia esimerkkejä

En koskettele näiden ajatusten vaikutusta kirjallisuuteen eurooppalaisessa mitassa, sillä siitä on jo kosolti kirjoitettu; tarkastelen vain eräitä suomalaisia esimerkkejä.

Yksi ensimmäisistä suomalaisista kirjailijoista, jotka alkoivat kokeilla ajan kategorialla, oli F. E. Sillanpää (1888–1964). Koulutukseltaan biologina ja evolutionismin kannattajana hän oli kiinnostunut myös Bergsonin ajatuksista, Einsteinin suhteellisuusteoriasta ja Freudin psykoanalyysista. Kaikkien näiden uusimpien teorioiden lävitse Sillanpään taiteellisessa tietoisuudessa saattoi havaita jotakin, mikä oli sukua varsin arkaaiselle mytologiselle maailmankuvalle. Sillanpään proosassa huomio keskittyy voittopuolisesti luonnolliseen ja psykologisesti »synkroniseen» aikaan, kun taas lineaarikronologia loittonee taka-alalle. Vuonna 1916 Sillanpää julkaisi ensimmäisen romaaninsa Elämä ja aurinko, jossa yhtä kesää nuoren miehen elämästä kuvattiin sillä tavoin, että konkreettista ajan ja sen lineaarisen liikkeen aistimusta ei kerronnasta saanut. Kirjailija tähdensi, että aika oli hänen romaanissaan »epämääräinen» – se muistutti jotenkin myyttien »ajanulkoista» preesensiä.

Tällöin oli havaittavissa pyrkimys kuvata aikaa »maisemallisesti», pyrkimys ajan aineelliseen tilametaforisatioon. Romaanin epilogissa sitä tähdennettiin erityisesti:

> Kaikki maailmassa olleet syksyt, suvet, keväät ja talvet muodostavat sarjan erilaisia maisemia, jotka mielikuvitus jonain hetkenä voi nähdä jossain epämääräisen etäisyyden päässä avaruuden äärillä leijumassa. Näin kuvitellen katoaa niiltä koko se ominaisuus, jota ilmaistaan vuosiluvulla. Ajan käsite häviää ensin ja sitten paikan ja lopulta häviää käsite niiden olevaisuudesta (Sillanpää 1916, 335–336; ks. myös Karhu 1984).

Toisin sanoen ei vain aika, vaan myös paikka menetti konkreettisuutensa, sidonnaisuutensa paikkaan ja pyrki muuttumaan »paikaksi yleensä».

Suomalaisessa lyriikassa tapaa jotakin samanlaista Eeva-Liisa Mannerilla (s. 1921). Runoissaan ja omissa kommenteissaan niihin Manner on usein tähdentänyt, että hänen tietoisuudessaan aika assosioituu tilaan tai pikemminkin aika muuntuu tilaksi, saa sen fyysisiä ominaisuuksia ja ilmenee aineellisten tilakuvien kautta. Kokoelmassa Niin vaihtuvat vuodenajat (1964) on jopa erityinen runosikermä, jolla on luonteenomainen otsikko »Ajan ja tilan suhteesta». Mannerin mukaan »aika on maisema» (Manner 1969, 217; ks. myös Karhu 1983). Tällä »maisemallisella» katseella hän silmäilee myös ihmisyhteisön historiaa. Eriaikaiset historialliset tapahtumat ja historiankaudet – hamasta muinaisuudesta meidän päiviimme – esiintyvät tietoisuudessa samanaikaisesti ja tässä historian »maisemallisessa» simultaanipanoraamassa on merkitystä vain tilan koordinaateilla, tilaperspektiivillä, vaan ei kronologisella perspektiivillä.

Puhtaasti subjektiivis-psykologisella havaintotasolla, menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus siis sulautuvat toisiinsa; mutta tällaisella taiteellisella näkemyksellä on myös yhteiskuntafilosofinen puolensa. Äärimmäises-

sä yhteiskunnallisessa pessimismissään Manner kuten monet muutkin länsimaiset modernistit suhtautuu varsin epäilevästi sellaisiin käsitteisiin kuin edistys ja historiallinen kehitys. Historian edistyksen tunnustavalle ihmiselle aika on täynnä etenevää historiallista liikettä; historiallinen menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus eivät konemaisesti seuraa toisiaan, ja lisäksi ne laadullisestikin poikkeavat toisistaan. Ja päinvastoin ihmiselle, joka on kadottanut uskonsa jo historiallisen edistyksen mahdollisuuteenkin, aika on vailla tätä laadullista eteenpäinmenoa, eivätkä eri historiankaudet ole yhteiskuntakehityksen laadullisesti erilaisia vaiheita; koko historia käsitetään usein absoluuttiseksi pahaksi, loputtomaksi ketjuksi toistuvia murhenäytelmiä ja kauhuja. Tämä tarjoaa maaperän alkusyntyisten »esihistoriallisten» ja »esimetafyysisten» aikojen kaipuulle. Mannerin maailmankuvaan on tuntuvasti vaikuttanut Heidegger, ja sellaisille antirationalistisille filosofeille kuten Bergsonille ja Heideggerille myytit merkitsivät hyvin paljon. Lyriikassaan Manner asettaa usein rationalistisen vastakohdaksi »maagisen», joka assosioituu lapsuuden teemaan ja yleistetymmin ihmiskunnan »lapsuuteen», »esieksistentiaaliseen» mytologiseen muinaisuuteen.

Mytologismin rooli tänään

Vasta sen jälkeen kun olin jo kirjoittanut nämä havaintoni tila- ja aikasuhteiden epätavallisesta tulkinnasta suomalaisessa kirjallisuudessa, törmäsin erittäin mielenkiintoiseen tutkielmaan vastaavanlaisesta problematiikasta länsimaisessa kirjallisuudessa kokonaisuudessaan. Tämä vain vahvistaa, että edellä esittämäni suomalaiset esimerkit eivät ole satunnaisia vaan ilmentävät omalta osaltaan laajempaa trendiä koko 1900-luvun länsimaisessa kirjallisuudessa. Tärkeimpiä muutoksia tila- ja aikasuhteiden tulkitsemisessa on Joycen, Proustin ja eräiden muiden romaanien tarjoaman aineiston pohjalta seikkaperäisesti eritellyt J. Frank teoksessaan The Widening Gyre (1963). Viitaten aiempiin tutkijoihin (A. Tateen ja M. Eliadeen) sekä ottaen rinnastuksia nykyajan maalaustaiteen alalta Frank tulee seuraavaan johtopäätökseen: »juxtaposition» (menneisyyden ja nykyhetken yhtymisen) tuloksena mainittujen kirjailijoiden tuotannossa historia itse muodostuu »ahistorialliseksi», sillä »aikaa ei enää käsitetä objektiivisessa kausaalisessa järjestyksessään, jossa periodien välillä vallitsevat selvät erot; nyt se on muuttunut jatkumoksi, jossa menneen ajan ja nykyhetken väliset rajat ovat hävinneet. Tässä löydämme hämmästyttävän rinnastusmahdollisuuden kuvataiteisiin. Aivan samoin kuin maalaustaiteen teoksista on hävinnyt syvyyden ulottuvuus, samoin on nykykirjallisuuden tärkeimmistä teoksista hävinnyt historiallinen syvyys. Mennyt aika ja nykyhetki käsitetään tilaksi, ne solmiutuvat sellaiseksi kokonaisuudeksi, jossa saattaa ilmetä pinnallisia eroja, mutta tapahtumien johdonmukaisen seurannon tunnetta ei enää synny nimenomaan aikatasojen yhteensulautumisen vuoksi» (Frank 1963, 59). Frank siteeraa Eliaden sanoja, että länsimaisessa nykykulttuu-

rissa on trendejä, jotka todistavat todellisesta »historian vastustamisesta, kapinasta historiallista aikaa vastaan, yrityksistä palauttaa inhimillisen kokemuksen kyllästämä historiallinen aika sellaiseen aikatasoon, joka on samalla kertaa kosminen, syklinen ja ääretön»; ja tätä kaikkea säestää »myytin kaipuu». Kuten tunnettua, Eliade on etnologi ja erikoistunut myytteihin sekä muinaisiin uskomuksiin. Hänen havaintonsa länsimaisessa nykytietoisuudessa ilmenevistä trendeistä vain vahvistavat Frankin mukaan hänen esittämäänsä väitettä, että »nykykirjallisuus harrastaa historiallisen aikamaailman muuntamista myytin ajanulkoiseksi maailmaksi. Ja juuri tämä myytin ajanulkoinen maailma, joka muodostaa nykykirjallisuuden yhteisen sisällön, löytää soveliaan esteettisen ilmaisun tilaan liittyvistä muodoista» (Frank 1963, 59–60).

Frankin suorittama kirjallisuusaineiston yksityiskohtainen analyysi ja hänen johtopäätöksensä ovat varsin kiintoisia, vaikkakin jotkin painotukset hänen tutkimuksessaan kääntyvät liiallisiksi yleistyksiksi. Edellä jo puhuttiin täysin erilaisista »mytologismin» lajeista maailmankirjallisuuden mitassa. Myös 1900-luvun länsieurooppalainen kirjallisuus tarjosi paitsi pyrkimyksiä myytin ja historian vastakkainasetteluun myös menestyksellisiä yrityksiä yhdistää myytti ja historia – esimerkiksi Thomas Mannilla (Meletinski 1976, 298–340).

Toisinaan saattaa kerronta nykyromaanissa alkaa myytillä tai kansanrunouden »syntyepiikalla»; varsinaisia historiallisia tapahtumia edeltää eräänlainen tarumainen »absoluuttinen alku»: vanha mies kertoo tarinaa, miten kyseiselle seudulle ilmestyivät ensimmäiset ihmiset, miten ensimmäinen kylä rakennettiin ja miten elämä siitä alkoi sitten sujua – mutta ei enää tarinan vaan empirian tasolla. Tällaisen juonenrakentelun aineksia esiintyi suomalaisessa 1800-luvun ja 1900-luvun alun kirjallisuudessa ja vielä suhteellisen myöhään Neuvosto-Karjalan kirjallisuudessa. Myös Väinö Linna aikoi ensin turvautua tähän menetelmään (»kolmen veljeksen» tarina Täällä Pohjantähden alla -romaanin varhaisessa versiossa), mutta luopui siitä sitten (ks. Karhu 1980). Hieman tätä menetelmää muistuttavaa, mutta jo aivan toiseen tyyliin kehiteltyä ilmenee Márquezin romaanissa Sadan vuoden yksinäisyys. Siinäkin kerronta alkaa siitä, kun ensimmäiset ihmiset saapuvat tietylle paikkakunnalle, perustavat asutuksen, suvun, yhteisön jne.

Näissä tapauksissa myytti viihtyy melko hyvin historian seurassa – se ei ole ristiriidassa historian kanssa, vaan päinvastoin auttaa siitä saatavan käsityksen taiteellisessa yleistämisessä. Márquezin romaanien yhteydessä eräät neuvostoliittolaiset kriitikot ovat puhuneet sen »uudesta taiteellisesta historismista» (Zemskov 1977, 83–85). Kun kirjailija usein rikkoo loogista syysuhdetta vastaan (kuten myyteissä yhtenään tapahtuu) ja halveksii empiirisen tilan ja ajan lakeja, se yhtyneenä mytologiseen symboliikkaan ja rikkaaseen fantasiaan synnyttää Márquezin hyvin omaleimaisen tyylin.

Eräät tutkijat ovat taipuvaisia jakamaan myytit »korkeisiin» ja »mataliin», »runollisiin» ja »kauhistuttaviin». Tuskinpa sellai-

sella ankaralla jaottelulla on mitään perustaa mytologian itsensä puitteissa – toinen asia on, että myöhäisimmässä kulttuurissa aina meidän aikaamme asti myyttejä on tulkittu varsin eri tavoin. Mitä kirjallisuudessa esiintyvään »mytologismiin» tulee, niin ongelman ydin piilee ilmeisesti joka kerta kirjailijan yleisen maailmankuvan luonteessa, mikä määrää myös hänen suhteensa menneisiin perinteisiin.

(Suomennos Ulla-Liisa Heino)

Kirjallisuus

Bergson, Henri Sobranie sočinenii. T. 5. St. Peterburg 1914.
Cassirer, Ernst Philosophie der symbolischen Formen. 1912–1929.
Eliot, T. S. »Ulysses», Order and Myth. The Idea of Literature. The Foundations of English Criticism. Moscow 1979.
Frank, Joseph The Widening Gyre. New York 1963.
Karhu, Eino Alussa olivat suo, kuokka – ja Jussi. Yrjö Varpio (toim.), Väinö Linna – toisen tasavallan kirjailija. Tampere 1980.
– Eeva-Liisa Mannerin lyriikkaa – taustana sodanjälkeisen modernismin ongelmat. Punalippu 2/1983. Petroskoi.
– F. E. Sillanpää. Punalippu 12/1984. Petroskoi.
Manner, Eeva-Liisa Eeva-Liisa Manner. Ritva Rainio (toim.), Miten kirjani ovat syntyneet. Helsinki 1969.
Manninen, Juha Marx ja Väinämöisen soitto. Tiede ja edistys 2/1983. Jyväskylä.
Meletinski, E. M. Poetika mifa. Moskva 1976.
Nietsche, Friedrich Werke in drei Bänden. Hrsg. von K. Schlechta. Bd. 3. München 1966.
Sillanpää, F. E. Elämä ja aurinko. Helsinki 1916.
Tengström, R. Suomen kansa Kalevalassa kuvattuna. Suomen sana 21. Porvoo 1966. (Esitelmä Pohjalaisen Osakunnan vuosijuhlassa 9.11.1844.)
Zemskov, Val. Gabriel Garsia Markes. Gabriel Garcia Markes: Osen' patriarha. Neman 1977, n:o 5. Moskva 1977.

WILLIAM A. WILSON

Kriitikon osittainen katumus: Kalevala, politiikka ja Yhdysvallat

Aina kun kirjoitan tai puhun Kalevalasta, mieleeni nousevat Eino Leinon sanat, jotka on kirjoitettu vuoden 1917 Kalevalan päivän juhlallisuuksia valmisteltaessa:

> Kunnioittaa Kalevalaa on meille suomalaisille samaa kuin kunnioittaa oman itsensä syvintä olemusta, tutustua Kalevalaan on samaa kuin tulla tuntemaan oman henkensä alkulähteitä, riemuita Kalevalasta on samaa kuin riemuita oman rintansa paisuvasta, tulvehtivasta päivänpaisteesta, elämänuskosta ja täyteläisyydestä. Jos joku suomalainen ei viitsi lukea Kalevalaa, niin se todistaa, että hän ei viitsi vilkaista oman kohtalonsa kirjan sivuillekaan, jos joku suomalainen ei pidä Kalevalasta, niin se todistaa, että hän ei pidä mistään eikä kenestäkään, sillä ainoastaan se, joka rakastaa omaa ijäisintä itseään, voi säteillä rakkautta ympärilleen. Mutta jos joku suomalainen pilkkaa Kalevalaa, niin se on synti Pyhää Henkeä vastaan ... (Leino 1917, 1–2).

Jos suomalaisen on raskas kantaa Kalevalan kunnioittamisen taakkaa, kaksin verroin vaikeampaa se on minun kaltaiselleni ulkomaalaiselle, joka haluaa kirjoittaa Kalevalasta ja Kalevalan tutkimuksesta. Melkein ilmestymispäivästään lähtien Kalevala muodostui suomalaisille päätodisteeksi maan uljaasta menneisyydestä ja tärkeimmäksi näytöksi siitä, että pitkään takapajuisena ja lahjattomana pidetty kansakunta ansaitsi paikan maailman sivistyskansojen joukossa. Sekä Kalevalan tuolloisen että pysyvän symboliarvon ja teoksen herättämän suuren kansallisen ylpeyden vuoksi suomalaiset eivät ole suhtautuneet mitenkään ilolla ulkopuolisten kirjoittajien Kalevalaan tai sen kokoonpanijaan kohdistamiin minkäänsukuisiin herjauksiin.

Ulkopuolisen arvostelijan rooli

Esimerkiksi vuonna 1901 ruotsalainen tutkija K. B. Wiklund julkaisi sekä Ruotsissa että Saksassa Kalevalaa käsitteleviä artikkeleita, joissa hän toi julki asioita, jotka suomalaiset kansanperinteen tutkijat olivat tienneet jo vuosikymmeniä, mutta joita laajempi suomalainen yleisö ei täysin käsittäisi vielä

lähivuosinakaan, nimittäin että Suomen kansalliseepos ei ollut Suomen kansan vaan Elias Lönnrotin kirjallinen luomus ja ettei sitä ollut kokoonpantu joskus kaukaisessa menneisyydessä vaan 1800-luvulla Elias Lönnrotin työpöydällä (Wiklund 1901). Suomalainen kansantajuinen lehdistö vastasi vihaisesti tähän Kalevalan koskemattomuutta uhkaavaan hyökkäykseen. Uudessa Suomettaressa, kansallismielisten pää-äänenkannattajassa, muuan toimittaja julisti:

> . . . emme voi muuta uskoa, kuin että tuo Upsalan yliopistoa palveleva tiedemies, joka kahdesta teoksestaan erityisesti on tahtonut suomalaisia sortaa, hyvin osaa palvella muitakin kuin tieteellisiä tarkoituksia. Ja nyt tuo hänen kylvämänsä hapatus leviää Saksasta – Skandinaavian se jo hyvin on myrkyttänyt –, menee sieltä Ranskaan, Englanttiin j. n. e., eikä muutaman vuoden perästä kukaan ulkomaalainen enää usko, että Suomen kansalla on omaa kansalliseeposta! – Miksikä uskoisikaan? Onhan muka tieteellisesti todeksi osotettu, vieläpä suomalaisten miesten tutkimusten ja Lönnrotin oman rehellisyyden avulla, että se mies, jolle piakkoin pystytetään muistopatsas Suomen pääkaupunkiin, ei ole ollut muuta kuin toinen Macpherson! Mutta näin ei saa käydä! Toht. Wiklundin oppi loukkaa jokaisen suomalaisen kansallista itsetuntoa. Se turmelee ne hyvät käsitykset, mitä ulkomaitten sivistyneillä meidän kansastamme on. Sen tähden on meikäläisten tiede- ja ammattimiesten käytävä kynään ja todistettava tuo »Wiklundismi» ehdoin tahdoin sepitetyksi tieteelliseksi valheeksi (J. W:nen 1901, 2).

Mielestäni Wiklundin synti ei ollut niinkään Kalevalan aitouden peräämisessä vaan hänen uskalluksessaan tehdä se ulkomaalaisena. Suomalaiset saattoivat keskenään kinastella Kalevalan luonteesta, mutta ulkomaalaisten oletettiin ihailevan ja ylistävän teosta.

Minulla on itsellänikin joitakin kokemuksia tästä asiasta. Kun olin julkaissut teokseni Folklore and Nationalism in Modern Finland (1976), jouduin pian tilille samojen asioiden esittämisestä, joita olin kuullut suomalaisten tutkijoiden rankaisematta laususkelevan. Esimerkiksi Kaarle Krohn hylkäsi vuonna 1914 suomalaisen kansanrunouden mytologisen tulkintatavan ja alkoi nyt ajatella, että runouden henkilöhahmot olivat historiallisia henkilöitä, jotka olivat kerran astelleet vapaina miehinä Suomen kamaralla ja hankkineet miekallaan mainetta ja kunniaa synnyinmaalle (Krohn 1914, 1918). Kun Jouko Hautala huomautti suomalaisen kansanrunoudentutkimuksen historiassaan, että Krohnin näkökannan vaihtuminen johtui osittain ajan poliittisesti latautuneesta ilmapiiristä (Hautala 1968, 117, 134, 140), ei tietääkseni kukaan hämmentynyt tästä kohtuuttomasti. Mutta kun minä esitin suurin piirtein saman asian väittäessäni, että suomalaisen kansanrunouden kuvastimeen heijastuva menneisyyden kuva on varsin usein muotoutunut tuota kuvastinta kulloinkin pitelevän tutkijan poliittisten asenteiden mukaan, sain lukuisten suomalaisten niskakarvat pörhistymään.

Kun nyt Kalevalan juhlavuonna puhun ulkomaalaisena tästä eepoksesta, minulla ei taatusti ole halua häväistä Pyhää Henkeä, riistää suomalaisilta pienimmässäkään määrin heille kohtuudella kuuluvaa kunniaa, ei vihastuttaa ketään. Sen sijaan haluaisin ensinnäkin osoittaa lyhyesti kunnioitustani Elias Lönnrotin ja hänen eepoksensa mielestäni

kiistattomille saavutuksille. Toiseksi haluan arvioida uudelleen aiemmin suomalaisiin suuntaamaani kritiikkiä ja kohdistaa tämän kritiikin nyt mahdollisuuksien mukaan Yhdysvaltoihin. Kuten Elli Köngäs-Maranda on teoksestani puhuessaan huomauttanut, »on helpompaa arvostella kaukaisen maan virkaveljiä kuin lähempänä asuvia kollegoita tai itseään» (Köngäs-Maranda 1978, 66). Seuraavassa keskityn näihin lähempänä asuviin kollegoihin ja itseeni. Tästä johtuu otsikkoni. Jatkosta selvinnee, mitä kadun ja miksi tämä katumus on ainoastaan osittaista.

Kalevalan merkitys

Aluksi kuitenkin kunnioituksen osoitukseni Kalevalalle. Eepoksen kenties suurin aikaansaannos oli, että se antoi sysäyksen suomalaisen kulttuurin ja kansallisen identiteetin tiedostamiselle ja maan itsenäistymiseen tähtääville pyrkimyksille. Suomen tulevaisuus näytti 1800-luvun alussa epävarmalta. Koska suomalaisilta puuttuivat yhteisen kielen, kansalliskirjallisuuden ja tunnustetun historian siteet, he olivat huonosti valmistautuneita kohtaamaan edessä olevan maansa venäläistämisyritysten vuosisadan. Mutta sitten 1820-luvulla Elias Lönnrot maassa kehkeytyvien romanttisten aatteiden ansiosta aloitti kansanrunouden keräysmatkansa, jotka lopulta auttoivat muuttamaan olosuhteita ja antoivat suomalaisille kipeästi kaivattua uskoa itseensä ja luottamusta tulevaisuuteensa.

Keräämäänsä runoainekseen sisältyvän tietouden pohjalta Lönnrot alkoi vähitellen kehitellä mielessään kuvaa suomalaisten loistavasta menneisyydestä, näkemystä kahdesta suuresta kansakunnasta —Kalevalasta ja Pohjolasta —, maineikkaista suomalaisista sankareista — Väinämöisestä, Ilmarisesta ja Lemminkäisestä — ja heidän uroteoistaan. Käyttäen kansanrunoista saamiaan säkeitä miltei samaan tapaan kuin käytetään äidinkielen sanavarantoja Lönnrot harsi kokoon runokertomuksen, joka saattoi hänen romanttisen kuvitelmansa menneisyydestä maanmiesten tietoisuuteen ja antoi heille jatkossa korvaamattoman arvokkaan omaisuuden, kansalliseepoksen (vrt. Kaukonen 1979).

Lönnrotin pyrkimyksenä oli luoda samanlaisia runoja kuin hän kuvitteli muinaisen Suomen runoilijoiden kerran laulaneen. Hän ei koskaan väittänyt, että olisi rekonstruoinut alkuperäiset runot, ei liioin, että olisi hajasirpaleista entistänyt kansalleen kerran yhtenäisenä esiintyneen eeppisen kokonaisuuden. Mutta hänen intomieliset maanmiehensä, jotka tarvitsivat jauhettavaa romanttis-kansallismielisiin myllyihinsä, uskoivat hänen tehneen juuri niin, ja tämä usko säilyi tutkijoiden piirissä useita vuosikymmeniä ja laajan yleisön keskuudessa pitkälti tälle vuosisadalle. Kalevalasta muodostui näin ollen versovan kansallisuuskiihkon peruskirja. Kuten Lauri Honko on huomauttanut, siitä ammensivat käyttövoimaa hyvinkin erilaiset alat:

> Ei voidakaan kieltää, että sen merkitys nimenomaan poliittisenkin historian piirissä on suuri, puhumattakaan siitä, että se voimakkaasti vaikutti lähes kaikilla taiteen aloilla, että se synnytti uusia

tieteenhaaroja, että se hedelmöitti suomen kieltä ja laski peruskiven suomalaiselle kirjallisuudelle, ja vihdoin: että se ensimmäisen kerran piirsi Suomen nimen maailmankarttaan. Juuri eepos ja vain eepos saattoi tämän tehdä, ei parhainkaan muun laatuinen kansanrunousjulkaisu» (Honko 1960, 209).

Kukaan ei tietenkään voi tietää, mitä olisi tapahtunut siinä tapauksessa, ettei Lönnrot olisi julkaissut Kalevalaa. Selvältä kuitenkin näyttää, että eepokseen perustuva kulttuurityö ja taideteokset vaikuttivat merkittävästi kansallisen itsetunnon heräämiseen, mikä antoi Suomelle vuonna 1917 mahdollisuuden hyötyä maailmassa vallinneista epävakaista oloista ja päästä itsenäiseksi kansakunnaksi. Tuohon aikaan suomalaiset olisivat hyvin voineet palauttaa mieliin Julius Krohnin kolme vuosikymmentä aiemmin lausumat sanat:

Mutta ajatelkaamme köyhää, tuntematonta, korven kasvattamaa poikaa, joka astuu ulos maailmaan, palavana halusta ottamaan osaa ihmiskunnan suureen taisteluun kaiken kauniin, hyvän ja jalon edistämiseksi. Vaan kaikki häntä kummastellen katselevat, nauravat hänen tottumatonta liikuntoansa, pilkalla tiedustellen kuka hän on, että luulee itsensä mahdolliseksi niin monen suurisukuisen ja kokeneen sankarin rinnalla seisomaan, ja millä hän voi todistaa kuntoansa niin suuriin tehtävin. Ja silloin hyvä haltija äkkiä antaa hänelle käteen kalliin, kirkkaasti säkenöivän miekan, isän vanhan perinnön, yht'aikaa epäämättömän todisteen hänen kuninkaallisesta sukuperästänsä sekä mahtavan aseen vastaisia omia sankaritöitä varten. Ja tämän nähtyä pilkka ja nauru muuttuu kunnioitukseksi, ihastukseksi, ja nuorukainen itse tuntee ujoutensa antavan sijaa toivorikkaalle rohkeudelle. – Kuvaelkaamme mielessämme tätä kaikkea, silloin vasta täydesti tiedämme, minkälaisen lahjan Lönnrot Kalevalassa on antanut kansallensa (Krohn 1884, 116).

Kalevalalla on ollut suuri merkitys myös kansanrunoudentutkimuksen kehitykselle. Eepoksen julkaisemisen jälkeen keruu vähäksi aikaa jossain määrin laantui. Mutta kun esiin alkoi nousta Lönnrotin teoksen aitoutta koskevia kysymyksiä, kerääjät suunnistivat taas kentälle, tällä kertaa etsimään todisteita, jotka puhdistaisivat Lönnrotin syytöksistä. Näin alkunsa saaneet keruuhankkeet ovat jatkuneet nykypäivään saakka. Tuloksena on ollut ensinnäkin kansanrunousarkisto, joka on yksi maailman suurimmista ja kiistatta parhaista. Toinen tulos on Suomen Kansan Vanhojen Runojen, 33-niteisen aitoa kansanrunoutta sisältävän teoksen, julkaiseminen, teoksen, joka kertoo Suomen kansan henkisestä ja älyllisestä perinnöstä kaunopuheisemmin kuin konsanaan Kalevala. Kolmanneksi tuloksena oli kansainvälistä huomiota herättäneen kansanrunouden tutkimusmetodin syntyminen.

Niinkin varhain kuin 1700-luvun lopulla Lönnrotin edeltäjä Henrik Gabriel Porthan oli huomannut, »että useita [runojen] toisintoja vertaamalla voidaan jollakin tavoin palauttaa entiselleen runojen kokonaisuus ja antaa niille soveliaampi muoto» (Porthan 1983 (1766–78), 92). Kun 1800-luvun jälkipuoliskon keruuhankkeet tuottivat yhä enenevässä määrin toisintoja, tiedemiehet kuten A. A. Borenius, Julius ja Kaarle Krohn asettivat Porthanin havainnon kokeeseen yrittäessään päästä perille runojen iästä, alkuperästä ja leviämisreiteistä. Näin he ke-

hittivät historiallis-maantieteellisen eli suomalaisen tutkimusmenetelmän, joka oli vuosikymmenten ajan hallitseva Suomessa tehtyä tutkimusta ja maailman kansanrunoudentutkimusta yleensä (ks. Hautala 1968, 63–171). Nykyään menetelmän suosio on laskenut tutkijoiden alettua etsiä vastauksia toisenlaatuisiin kysymyksiin. Kuitenkaan emme tänäänkään voi kiistää tuon menetelmän vaikutusta opinalaamme; juuri suomalainen tutkimusmenetelmä antoi vastaiselle kansanrunoudentutkimukselle tieteen aseman.

Kolmas Lönnrotin ja hänen seuraajiensa perintö oli epäitsekäs velvollisuuksille omistautuminen, josta voisimme kaikki ottaa oppia. Ajattelen tässä esimerkiksi Daniel Europaeusta, Karjalan ja Inkerin runouden merkittävää kerääjää. Kirjeessään M. A. Castrénille Europaeus selvittää syitä, joiden vuoksi hän ei katso voivansa luopua runonkeruusta ja palata yliopistoon, lausuen mm.: »Olisi se väärin, jos nyt tuleviin tietämättömiin aikoihin lykkäisin asian, erinomattain kuin nyt on veres halu, joka ei anna rauhaa ennen kuin sen mieliksi on tehty» (Niemi 1905, 97). Vielä enemmän ajattelen itseään Lönnrotia. Lönnrot teki elinaikanaan yksitoista keruumatkaa, joilla matkusti noin 20 000 kilometriä liikkuen suureksi osaksi jalkaisin pitkin takametsiä ja keräten 65 000 säettä kertovaa runoutta. Vuonna 1835, jolloin Kalevalan ensimmäinen laitos lopulta valmistui, hän kirjoitti Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran esimiehelle nämä yksinkertaiset ja paljon puhuvat sanat: »Paljo niistä runoista on työtä ollut, enkä sitä surisi, kun olisivat nyt viimmenkänä kelpaavaiset» (Kaukonen 1979, 59).

Totuudet ja niiden taustat

Ryhdyttyäni tutkimaan kansanrunoudentutkimuksen ja Suomen kansallisten pyrkimysten keskinäisiä suhteita, alkuperäinen tarkoitukseni oli keskittyä pääasiassa 1800-lukuun, siihen suurenmoiseen rooliin, joka kansanrunoudentutkimuksella oli ollut Suomen kulttuurisen ja poliittisenkin itsenäisyyden kehkeytymisessä. Melkein perästäpäin päätin silmäillä lyhyesti 1900-lukuakin ja erityisesti Suomen itsenäistymistä seurannutta ongelmallista ajanjaksoa, maailmansotien välistä aikaa. En pitänyt siitä, mitä näin. Arvioni mukaan noina vuosina sekä suomalainen kansallisuusaate että sitä tukeva kansanrunoudentutkimus olivat *joissakin* tapauksissa edenneet äärisuuntiin. Lyhyesti sanottuna tuosta aikakaudesta lopulta julkaisemani arvostelmat kohdistuivat kolmeen seikkaan: ensinnäkin suomalaiset kansanrunoudentutkijat, jotka olivat varsin hyvin perillä siitä, että Kalevala oli Lönnrotin luoma eepos, siitä huolimatta suurelle yleisölle kohdistamissaan isänmaallisissa lausumissa usein kannattivat romanttista näkemystä, jonka mukaan Kalevala oli kansaneepos, lähtöisin Suomen kansan sydämestä ja sielusta; niin ollen siinä parhaiten heijastui, mitä todella merkitsi olla suomalainen. Toiseksi, nämä samaiset tiedemiehet olivat ajoittain taipuvaisia olemaan ensisijaisesti isänmaan ystäviä ja vasta toissijaisesti tutkijoita, ja hei-

dän tutkimustuloksensa muotoutuivat tästä syystä poliittisesti tarkoituksenmukaisiksi. Kolmanneksi jotkut tiedemiehet ja propagandistien joukko käyttivät Kalevalaa ja siinä mielestään heijastuvia menneisyyden kuvia kootakseen väkeä kannattamiensa poliittisten hankkeiden puolelle. Näiden arvostelmieni perustana oli julki lausumaton vakaumukseni, että maailma hyötyy eniten, jos tutkijat pysyttelevät omassa työssään puuttumatta siihen, mitä Euroopassa nykyään kutsutaan folklorismiksi, ja jota amerikkalaiset nimittävät soveltavaksi perinnetieteeksi (applied folklore) tai perinnepolitiikaksi (public sector folklore). Folklorismi voidaan lyhyesti määritellä prosessiksi, jossa aito kansanperinne irrotetaan luonnollisista sosiaalisista ympäristöistään ja siirretään esitettäväksi mitä erilaisimmissa yhteyksissä tavoitellen esimerkiksi poliittisia, taloudellisia, uskonnollisia, viihteellisiä, kasvatuksellisia tai taiteellisia päämääriä.

Nyt kun teokseni ilmestymisestä on kulunut kymmenen vuotta ja olen toivottavasti kymmentä vuotta viisaampi, en vieläkään pidä siitä, mitä Suomessa tapahtui 1920- ja 1930-luvuilla. Olen kuitenkin päätynyt lievemmän tuomion kannalle ja tullut huomaamaan, etteivät Suomesta tekemäni havainnot monessakaan mielessä juuri poikkea oman maani todellisuudesta.

Kirjani julkaisemisen jälkeen ei kulunut pitkääkään aikaa ennen kuin totesin, että tuskin kukaan kirjoittaja, itseni mukaan lukien, on vapaa poliittisista ideologioista. Inhoani sotien väliaikana Suomessa esiintynyttä liiallista kansalliskiihkoa kohtaan lisäsi varmaankin mielestäni ylenmääräinen amerikkalainen kansalliskiihko, joka oli johtanut amerikkalaiseen imperialismiin Kaakkois-Aasiassa. Tämä näkökantani vaikutti mitä luultavimmin kirjoittamiseeni. Tein tutkimustyöni suurimmaksi osaksi 1960-luvun lopulla, jolloin amerikkalaiset lisäsivät väkirynnäkköjään Vietnamissa. Joka aamu tullessani Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran etnologisessa kirjastossa sijaitsevan työpöytäni äärelle hyvä ystäväni Matti Sarmela tervehti minua kysymyksellä: »No, mitenkä Vietnamissa menee?» Pystymättä koskaan puolustelemaan mielestäni anteeksiantamatonta politiikkaa käännähdin työpöydälleni ladottujen kirjojen puoleen ja löysin niistä yhtä anteeksiantamattomilta tuntuvia lausumia — isänmaallisia, kaunopuheisia sanontoja, joilla suomalaiset tiedemies-isänmaanystävät käyttäen Kalevalaa historiallisena todisteenaan puolustelivat militaristista asennetta ja alueen laajennukseen tähtäävää politiikkaa. Nuo ilmaukset eivät maistu minusta tänä päivänä yhtään sen paremmilta kuin silloinkaan, mutta en näe niitä enää aivan yhtä synkässä valossa ja olen huomannut, että monta kertaa niitä esittäneitä miehiä ja naisia motivoi aito ja harras kiinnostus Neuvostoliiton rajan takana asuvia heimolaisiaan kohtaan.

Soveltavan perinnetieteen läpimurto

Soveltavan perinnetieteen ivaileminen oli minulle suhteellisen helppoa siitäkin syystä, että tutkimustani tehdessäni Yhdysvalloissa soveltava perinnetiede ja perinnepolitiikka

olivat vasta aluillaan ja niihin suhtauduttiin yleensä kielteisesti. Esimerkiksi vuonna 1971 Washingtonissa pidetyssä American Folklore Societyn kokouksessa tehtiin ehdotus sovelletun kansanperinteen osaston perustamisesta yhdistykseen. Ehdotus hylättiin. Tuosta ajasta nykypäivään ulottuvana, Richard Dorsonin »kansanrunouden nousukaudeksi» (folklore boom) nimittämänä ajanjaksona (Dorson 1975, 152) asenteissa on tapahtunut merkittävä muutos. Niinkin varhain kuin vuonna 1967 Smithsonianin instituutti aloitti vuotuiset amerikkalaiset kansanperinnejuhlansa (Festival of American Folklife), ja samana vuonna palkattiin Pennsylvaniassa ensimmäinen valtion folkloristi kehittämään ja yhtenäistämään perinnepoliittisia ohjelmia; suuri sysäys tuli kuitenkin vasta 1970-luvulla. Vuonna 1974 Kansallisen taiteen keskustoimikunnan (National Endowment for the Arts) yhteyteen perustettiin kansantaiteen edistämisohjelma (Folk Arts Program), ja näin kaikkialla Yhdysvalloissa oli saatavilla liittovaltion varoja hyvinkin erilaisiin folklorehankkeisiin ja julkisiin perinnetapahtumiin. Vuonna 1976 perustettiin Amerikkalainen kansanperinteen tutkimuskeskus (American Folklife Center) kongressin hyväksyttyä amerikkalaisen kansanperinteen suojeluasetuksen (American Folklife Preservation Act), ja vuonna 1977 Smithsonianin instituuttiin perustettiin kansanperinteen projektiosasto (Office of Folklife Programs). Kenties merkittävintä oli osavaltioiden palkkaamien kansanperinteen yhteyshenkilöiden määrän jatkuva kasvu; heitä on nyt neljänkymmenen osavaltion palveluksessa, ja he kaikki työskentelevät perinnepolitiikan alalla.

Uusi näkemys

Yhtä merkittävää, ainakin minulle itselleni, on ollut oma osallistumiseni kansanperinteen julkistamiseen. Vuonna 1971 äänestin sovellettua kansanperinnettä koskevaa ehdotusta vastaan. Vuonna 1975 julkaisemassani artikkelissa kirjoitin seuraavasti:

> Pitäisikö kansanperinteen tutkijan tyytyä pelkästään tutkimaan kansaa ja sen perinteitä, vai pitäisikö hänen hyödyntää tutkimustuloksiaan saadakseen aikaan sosiaalisia tai poliittisia, taloudellisia tai uskonnollisia muutoksia? Pitäisikö hänen käyttää keräämäänsä ja tutkimaansa perinnettä pelkästään lisäämään inhimillisten elinolosuhteiden tuntemustamme ja myötämieltä niitä kohtaan, vai pitäisikö hänen yrittää käyttää tuota perinnettä ihmisten elämän parantamiseen? . . . Oma kantani on, että kansanperinteen tutkijalle sopivin linja on aina, että hän on ensisijaisesti tutkija ja vasta toissijaisesti isänmaanystävä tai jonkin asian puolestapuhuja – ei sen takia, että asia, jonka puolesta hän puhuu, olisi arvoton, vaan koska hänen riippuvuutensa siitä hyvin helposti hämärtää hänen näkemystään ja sallii hänen nähdä vain sellaista, mikä palvelee hänen ideologisia päämääriään» (Wilson 1975, 152).

Tuskin olin ehtinyt lähettää nämä sanat painokoneeseen, kun jokin ironinen jumala päätti muuttaa elämäni. Vuoden 1976 alussa, samana vuonna kuin suomalaista kansanrunoudentutkimusta ja nationalismia käsittelevä teokseni ilmestyi, sain Susan Jonesilta puhelinsoiton, jossa hän pyysi minua etsimään

käsille Utahin kansantaiteilijoita ja käsityöläisiä esiintymään Washingtonissa Yhdysvaltojen kaksisataavuotisjuhlallisuuksiin kuuluvissa perinnetapahtumissa (Bicentennial American Folk Life Festival). Sen jälkeen elämäni ei ole koskaan palannut entiselleen. Vuoden 1976 jälkeen olen saanut kaksi Kansallisen taiteen keskustoimikunnan apurahaa paikallisten kansantaiteilijoiden löytämiseen ja heidän esittelemiseensä kansanperinnetapahtumissa. Olen myös työskennellyt useiden Amerikkalaisen kansanperinteen tutkimuskeskuksen projektien parissa, ollut kolme vuotta Kansallisen taiteen keskustoimikunnan alaisessa Kansantaiteen neuvostossa (Folk Arts Panel) ja neljännen sen puheenjohtajana; olen tällä hetkellä Utahin Kansanperinteen tutkimuskeskuksen (Utah Folklife Center) esimies ja Utahin taideneuvoston johtokunnassa, kuulun Amerikan Folklore Societyn satavuotisjuhlien toimikuntaan, jonka tehtävänä on suunnitella yhdistyksen ja amerikkalaisen kansanperinteen juhlavuosi; lisäksi olen neuvotellut useammista kansanperinteen julkistamisprojekteista kuin välitän muistaakaan.

Tämä työ on saanut minut uskomaan, että vuonna 1975 esittämäni väite on väärä. Ei tarvitse ensisijaisesti olla tiedemies, isänmaanystävä tai jonkin asian puolestapuhuja, vaan ihminen, joka suhtautuu inhimillisesti ja myötätunnolla toisten ihmisten tarpeisiin: tarpeeseen tuntea ylpeyttä omasta perinnöstään, tarpeeseen saada arvostusta ja tunnustusta luovista ja taiteellisista saavutuksista, tarpeeseen säilyttää elossa ja välittää muille perinteitä, jotka rikastuttavat heidän elämäänsä. Olen myös havainnut, että alallamme on paljon huijareita, ihmisiä, jotka käyvät näillä tarpeilla kauppaa omaksi huvikseen ja hyödykseen. Tästä syystä olen päätynyt vakaumukseen, että koska sovellettu perinnetiede on, pidämmepä siitä tai emme, tulossa pysyväksi osaksi Amerikan kansanperinteen kenttää, on ammattimaisten folkloristien velvollisuus astua tälle areenalle varmistaakseen, että tehty työ on parasta mahdollista ja että julkisuudessa esitetty kuva on niin paikkansapitävä kuin suinkin.

Tällä en tahdo väittää, etteikö olisi ollut tilanteita, jolloin olen joutunut tinkimään periaatteistani tai tekemään kompromisseja, jotka ovat vainonneet minua öisin. Todellakin, kun olen kaiken päivää työskennellyt Kansantaiteen neuvostossa ja ollut myöntämässä koko joukon perinnepoliittisia määrärahoja, olen toisinaan hotelliin palattuani maannut valveilla pohdiskellen, olisiko noita rahoja lainkaan pitänyt myöntää. Ja minusta on tosiaankin tuntunut, että on olemassa joitakin kysymyksiä, joiden kohdalla meidän kansanperinteen julkistamisessa työskentelevien tulisi taistella ehdottomammin. Uppoudumme työhömme siinä määrin, että unohdamme asettua hetkeksi sivummalle ja kysäistä itseltämme, mitä oikeastaan olemme tekemässä. Selviteltyäni aiemmin suomalaisen kansanrunousharrastuksen perusteita ja työskenneltyäni kymmenen vuotta perinnepolitiikan kentällä olen valmis esittämään joukon kysymyksiä. Rajoitun seuraavassa neljään.

Ensimmäinen kysymys: Kuka puhuu kansanperinteen nimissä?

Tämän kysymyksen esitti Richard Dorson sovelletusta perinteentutkimuksesta American Folklore Societyssa kiisteltäessä. Se on hyvä kysymys tänä päivänäkin. Poliittinen oikeisto teki niin 1920-ja 1930-luvun Suomessa ja käytti, kuten olen huomauttanut, Kalevalaa perusteena vaatiessaan rakentamaan vahvaa sotakoneistoa ja laajentamaan Suomen rajoja käsittämään myös Neuvostoliiton puolella sijaitsevat laulumaat, joilta Lönnrot ynnä muut olivat keränneet vanhaa runoa. Poliittinen vasemmisto käytti samaa Kalevalaa vaatiessaan työläisten paratiisin, luokattoman, kommunistisen yhteiskunnan muodostamista. Kummaltakin taholta esitettiin kirpeää arvostelua vastapuolta kohtaan.

Omassa maassani kiistakysymykset eivät kenties ole olleet yhtä dramaattisia mutta kuitenkin aivan yhtä todellisia. Kun armeijan insinööriosasto pyysi Amerikan kansanperinteen tutkimuskeskusta johtamaan kansanperinneprojektia, joka lievittäisi Tenneseen Tombigbee-vesiväylähankkeen tuottamista kulttuurisista vahingoista aiheutunutta vihastumista, amerikkalaiset folkloristit jakautuivat kahteen leiriin. Entiset liittolaiset esiintyivät kiihkeästi toisiaan vastaan, ja entiset tutkimuskeskuksen tukijat uhkasivat vetää tukensa pois. Kun American Folklore Society vuonna 1984 julkaisi tiedotuslehdessään järjestöjen folklorea koskevan lausuman (ks. Folklore/Folklife 1984, 14), muutamat yhdistyksen jäsenet syyttivät sitä epäeettisestä toiminnasta sillä perusteella, että järjestöperinteen tutkiminen voisi johtaa sellaiseen tietojen käsittelyyn ja käyttöön, joka olisi työväestön etujen vastaista. On hienoa puhua sovelletun kansanperinteentutkimuksen puolesta, mutta mitä tapahtuu, kun perinnettä sovelletaan sellaisten päämäärien hyväksi, jotka eivät miellytä kaikkia. Kuka puhuu kansanperinteen nimissä?

Toinen kysymys: Miten antaa oikea kuva kansanperinteestä?

Kuinka voimme irrottaa kansanperinteen kontekstistaan, kuten miltei aina teemme esitellessämme sitä julkisesti, ja pystyä siitä huolimatta antamaan yleisölle oikean käsityksen siitä mitä perinne on? Äskettäin Matti Kuusi vastustaessaan niitä, jotka »yhä pitävät Lönnrotin eeposta suomalaisen muinaisrunouden lähteenä», lausui, että »tulokset ovat yhtä luotettavia kuin jos Lisztiä käytettäisiin primaarilähteenä unkarilaista kansanmusiikkia tutkittaessa». Minua askarruttaa usein, luoko se amerikkalainen kansanperinne, joka on irrotettu sille hengen ja sisällön antavasta kontekstistaan ja jota esitetään konserttilavoilla, kansanperinnetapahtumissa tai museoiden työnäytteinä yhtään tarkemman kuvan amerikkalaisesta perinteestä kuin Lönnrotin Kalevala suomalaisesta kansanrunoudesta. Käytämme näitä esittelyitä herättämään mielenkiintoa kansanperinnettä kohtaan ja lujittamaan identiteettiämme tai synnyttämään ylpeyttä perinnöstämme, mutta, kuten useimmat kansanperinteen tutkijat tietävät, tuo herättämämme mielen-

kiinto ja ylpeys kohdistuu sellaiseen, mitä ei itse asiassa ole olemassa näyttämöiden ja juhlien ulkopuolella. Tämä ei mielestäni eroa paljoakaan siitä, kun suomalaiset tiedemiehet niin ikään vahvistaakseen kansallista identiteettiä ja synnyttääkseen kulttuuriperintöön kohdistuvaa ylpeyttä auttoivat laajaa yleisöä pitämään yllä mielikuvaa Kalevalasta muinaisen suomalaisen hengenlaadun kuvastimena, vaikka tutkijat itse tiesivätkin, ettei Kalevala tarkkaan ottaen sitä ollut.

Kolmas kysymys: Mitkä arvot ohjaavat työtämme?

Olemmeko riittävästi perillä niistä ideologisista ja arvojärjestelmistä, jotka muovaavat kansanperinteen julkistamistyötämme? Useimmat ihmiset mieltävät menneisyyden sellaisin käsittein, jotka ovat heille merkitseviä nykyisyydessä. Niinpä Lönnrot näki vanhoissa suomalaisissa runoissa Suomen loistavan menneisyyden, jonka tahtoi välittää kansalliseen tietoisuuteen ponnisteleville maanmiehilleen myöhemmän kansallisen kehityksen malliksi. Toisenlaisia unelmia vaalineet suomalaiset ovat myös löytäneet Kalevalasta historiallisia perusteita omille toiveilleen ja pyrkimyksilleen.

Emmekö me menettele samoin? Arkeologi Mark Leone sanoo puhuessaan elävän historian näyttelystä:

Kävijä tarttuu kaikkeen tähän perinteeseen ja tunnuskuvien kaupitteluun ja kuvittelee olevansa Williamsburgin tai Mesa Verden alkuperäinen asukas... Ja koska tosiasiat ovat suhteellisen vähän puhuvia... sitä helpompi ne on muuttaa välittämään rekonstruointityön tekijöiden sanomaa... [Williamsburgissa] kävijä ei itse asiassa syvenny lainkaan 1700-lukuun; hän säästyy tuolle aikakaudelle tyypillisen likaisuuden, takapajuisuuden ja kurjuuden aiheuttamalta šokilta ja hänet johdatellaan väärennetylle 1700-luvulle, joka on 1900-luvun luomus. Kun hän tässä muuntuneessa mielentilassaan ottaa vastaan sanomia –modernien amerikkalaisten arvojen lujittamiseen, esimerkiksi kansakuntamme syntyä ympäröiviin myytteihin liittyviä – ne ovat peräisin nykypäivästä, eivät kahdensadan vuoden takaa» (Leone 1973, 131–132).

Arkeologian käyttäminen kansallisten päämäärien palvelemiseen ei ole Leonen mielestä erityisen loukkaavaa, mutta loukkaavaa on, »etteivät arkeologit tiedosta tätä funktiota» (ibid., 133). Leone puhuu elävän historian esittelyistä, mutta hänen sanomansa soveltuu yhtä hyvin nykypäivän kansanperinteen esittelyihin julkisuudessa. Esitän uudelleen kysymykseni: Kuinka hyvin me kansanperinteen julkistajat (ja luen itseni mukaan joukkoon) olemme tiedostaneet työtämme ohjaavat ideologiset arvot? Kun tein Amerikan kansanperinteen tutkimuskeskukselle kenttätyötä Nevadan Paradise Valleyssa vuonna 1978, huomasin pian joukon säröjä tuossa paratiisissa. Työni johtaja ilmoitti minulle, että jos raporttiini sisältyisi negatiivisia lausumia, hän pyyhkisi ne pois. Hänen mielestään emme voineet yleisön rahoittamassa ja yleisölle (myös Paradise Valleyn asukkaille) tarkoitetussa tutkimuksessa välittää kielteisiä vaikutelmia. Kuvittelen, että kansanperinteen julkisissa esittelyissä on yleisenä käytäntönä keskittyä perinnäiskulttuurin

myönteisiin, suotuisiin puoliin ja »pyyhkiä pois» muut. Kun teemme näin, minkälaisia sanomia välitämme? Mielestäni on aika astua hieman sivuun ja tarkastella rauhallisesti ja puolueettomasti päämääriä, joiden hyväksi työskentelemme. Hyvät aikomukset eivät aina takaa hyviä tuloksia sen enempää Suomessa kuin Yhdysvalloissakaan.

Neljäs kysymys: Korostammeko liikaa perinneyhteisöjä?

Mahdammekohan kansanperinteen esittelyissämme korostaa liikaa tätä perinnettä säilyttävien ryhmien osuutta? Suomalaisia sananparsia sisältävän teoksensa johdannossa Matti Kuusi kirjoitti kerran: »Millaisia me itse oikeastaan olemme? Millainen on suomalainen kansanluonne?» ja jatkoi: »On todella jotakin, mikä erottaa meidät italialaisista, amerikkalaisista, venäläisistä, jopa ruotsalaisistakin» (Kuusi 1953, v). Hän selitti sitten aikovansa käyttää suomalaisia sananparsia suomalaisen kansanluonteen määrittelyyn saadakseen siitä selvärajaisen kuvan.

Amerikassa emme keskity niinkään kansallisluonteeseemme kuin niiden erilaisten ryhmien ominaisluonteeseen, joista monimuotoinen yhteiskuntamme koostuu. Mutta pyrkimys tavoittaa jonkin ryhmän ainutlaatuisuus on läheistä sukua yritykselle määritellä suomalaisten ainutkertaisuus. Niinpä Kansallisen taiteen keskustoimikunnan kansantaideohjelmaa käsittelevä lehtinen kirjoittaa:

> Kansantaide ja perinnetaide ovat aikojen kuluessa muovautuneet niiden lukuisten ryhmien keskuudessa, joista jokainen kansakunta muodostuu —ryhmien, joilla on sama etninen perintö, kieli, ammatti, uskonto tai asuma-alue. Tällaisten ryhmien kotoperäisiä, perinteisiä taiteellisia toimintoja kutsutaan toisinaan kansantaiteeksi; niiden tehtävänä on sekä luonnehtia että kuvastaa niitä alulle pannutta ryhmää (ks. Folk Arts 85/86, 1).

Enempää Kuusen kuin kansantaidelehtisen väittämässä ei ole mitään väärää. Ne osuvat suoraan kansanperinteen tutkimuksen päälinjojen ytimeen. Mutta minusta näyttää, että saattaisi olla parempiakin lähestymistapoja. Sen sijaan, että keskitymme siihen, mikä erottaa meidät toinen toisistamme, miksi emme painottaisi sitä, mikä meitä yhdistää? Kansanperinteen tutkimuskeskuksen tiedotuslehden äskeisessä numerossa Alan Jabbour kirjoitti: »Ammattialamme on viime vuosina kallistunut liian pitkälle korostamaan kansatieteellistä nykyisyyttä ja painottamaan perinteessä enemmän ryhmä- kuin aikatekijää» (Jabbour 1984, 3). Olen samaa mieltä. Kalevalan suuri merkitys on siinä, ettei se heijasta ainoastaan suomalaista luonnetta vaan yleensä inhimillistä luonnetta. Kuten kaikki hyvä kirjallisuus, se tiedostaa kerran toisensa jälkeen nuo ikuiset inhimilliset ongelmat, joiden parissa ihmiset ovat aina kamppailleet. Kansanperinteen merkitys on nähdäkseni juuri siinä, että siinä tapahtuu samoin — ja sen takia kansanperinteentutkimus on ensisijaisesti humanistinen tieteenala. Kun keskitämme huomiomme etupäässä siihen, mitä merkitsee olla suomalainen tai jonkin amerikkalaisen etnisen ryhmän, am-

matti- tai uskontokunnan jäsen, rajoitamme omaa näkemystämme ja kadotamme tutkimusalamme tärkeimmän osan.

Olen vakuuttunut, ettemme tuota ja välitä kansanperinnettä siitä syystä, että kuulumme johonkin kansakuntaan tai erityisryhmään, vaan siksi että olemme inhimillisiä olentoja, jotka sopeutuvat yhä uudelleen esiintyviin inhimillisiin ongelmiin perinnäisin, inhimillisin keinoin. Varmastikin tätä perinnettä leimaavat ja värittävät ne ryhmät, joiden omaa se on. Siksi se voikin lisätä ymmärtämystämme ja myötätuntoamme näitä ryhmiä kohtaan. Mutta meidän tulisi aina pitää mielessämme, ettei perinteen alkulähde ole ryhmissä eikä keskinäisissä eroavuuksissamme, vaan yhteisessä ihmisyydessämme ja inhimillisessä olemassaolon taistelussamme.

Päätteeksi toistan vielä, että katumukseni on osittaista eikä täydellistä. Ihailen yhä suuresti sekä Kalevalaa että sen luojaa, Elias Lönnrotia. Ihailen yhä niiden suomalaisten toimintaa, jotka loivat miltei kokonaisen taiteellisen kulttuurin Kalevalan pohjalta. Katson yhä karsaasti Kalevalan poliittista hyväksikäyttöä 1920- ja 1930-luvuilla. Kuitenkin olen alkanut suhtautua näihin vuosiin ymmärtäväisemmin etenkin siitä syystä, että olen joutunut painiskelemaan lähes samojen ongelmien kanssa omassa työssäni. Jos Elias Lönnrot voisi hetkeksi palata keskuuteemme ja tarkastella yhä edessämme olevia ongelmia, kenties hän ei antaisikaan meille minkäänlaista neuvoa vaan tyytyisi vain hyvin myötätuntoisesti toistamaan nuo sanat, joilla hän aikoinaan päätti eepoksensa:

Siitäpä nyt tie menevi
Ura uusi urkenevi
Laajemmille laulajoille
Runsahammille runoille
Nuorisossa nousevassa
Kansassa kasuavassa.

(Suomennos Saima-Liisa Laatunen)

Kirjallisuus

Dorson, Richard M. The Folklore Boom. Journal of the Folklore Institute 12. The Hague 1975.

Folk Arts 85/86 National Endowment for the Arts. Washington, D. C. 1985.

Folklore/Folklife. Folklore and Organizational Life. American Folklore Society. Washington, D. C. 1984.

Haavio, Martti Kalevalakultti. F. A. Hästesko & Martti Haavio (toim.), Kalevala: kansallinen aarre: Kirjoitelmia kansalliseepoksen vaiheilta. Porvoo 1949.

Hautala, Jouko Finnish Folklore Research 1828–1918. Helsinki 1968.

Honko, Lauri Suomalainen kansalliseepos. Seulottua sanaa: Kirjoituksia sanataiteen, kielen ja kansanperinteen alalta. Helsinki 1960.

Jabbour, Alan Director's Column. Folklife Center News 7, no. 4, October–December 1984.

Kaukonen, Väinö Lönnrot ja Kalevala. Helsinki 1979.
Krohn, Julius Elias Lönnrot kuollut! Valvoja 1884. Helsinki.
Krohn, Kaarle Kaleva und seine Sippe. Suomalais-Ugrilaisen Seuran Aikakauskirja 30, no. 35. Helsinki 1914.
– Kalevalankysymyksiä: Opas kansan vanhojen runojen tilaajille ja käyttäjille ynnä suomalaisen kansanrunouden opiskelijoille ja harrastajille 1–2. Suomalais-Ugrilaisen Seuran Aikakauskirja 35–36. Helsinki 1918.
Kuusi, Matti Vanhan kansan sananlaskuviisaus. Helsinki 1953.
– Introduction. Matti Kuusi, Keith Bosley & Michael Branch (eds.), Finnish Folk Poetry, Epic: An Anthology in Finnish and English. Helsinki 1977.
Köngäs-Maranda, Elli 1978 Review of Folklore and Nationalism in Finland. Western Folklore 37. 1978.
Leino, Eino Kansallisviikko: Kalevala johtotähtenä. Sunnuntai 25.2.1917.
Leone, Mark P. Archeology as the Science of Technology: Mormon Town Plans and Fences. Charles L. Redman (ed.), Research and Theory in Current Archeology. New York 1973.
Niemi, A. R. D. E. D. Europaeuksen kirjeitä ja matkakertomuksia. Suomi, 4. sarja, 3, 1. Helsinki 1905.
Porthan, Henrik Gabriel (1766-78) Suomalaisesta runoudesta. Kääntänyt Iiro Kajanto. Helsinki 1983.
Wiklund, K. B. Om Kalevala: Finnarnes nationalepos, och forskningarna rörande detsamma. Föreningen Heimdals Folkskrifter 71. Stockholm 1901.
Wilson, William A. The Kalevala and Finnish Politics. Journal of Folklore Institute 12. The Hague 1975.
– Folklore and Nationalism in Modern Finland. Bloomington & London 1976.
W:nen, J. Kalevala-tutkimuksen tulokset. Uusi Suometar 6.11.1901.

Kirjoittajat

Pirkko Alhoniemi kotimaisen kirjallisuuden apulaisprofessori, Turun yliopisto, Turku.

Péter Domokos apulaisprofessori, fennougristiikan laitos, Loránd Eötvösin yliopisto, Budapest.

Hans Fromm germaanisen filologian ja suomalais-ugrilaisten kielten professori, Münchenin yliopisto, Ottobrunn.

Micheline Galley tutkija, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, Pariisi.

Walther Heissig Keski-Aasian kielten ja kulttuurien tutkimuslaitoksen johtaja, Bonnin yliopisto, Rheinböllen.

Silke Herrmann tutkija, Bonnin yliopisto, Wachtberg.

Lauri Honko folkloristiikan ja uskontotieteen professori, Turun yliopisto, Pohjoismaisen kansanrunousinstituutin johtaja, Turku.

Jangbian Jiacuo tutkija, Kiinan kansankirjallisuuden ja -taiteen tutkimusseura, Beijing.

Minna Skafte Jensen klassillisen filologian dosentti, Kööpenhaminan yliopisto, Kööpenhamina.

Jia Zhi varapuheenjohtaja, Kiinan kansankirjallisuuden ja -taiteen tutkimusseura, tutkimusosaston johtaja, Kiinan yhteiskuntatieteiden akatemia, Beijing.

Eino Karhu kirjallisuuden osaston johtaja, SNTL:n Tiedeakatemian Karjalan haaraosaston Kielen, kirjallisuuden ja historian laitos, Petroskoi.

Väinö Kaukonen kanslianeuvos, kotimaisen kirjallisuuden täysinpalvellut apulaisprofessori, Helsingin yliopisto, Helsinki.

Jan Knappert dosentti, School of Oriental and African Studies, Lontoo.

Matti Kuusi akateemikko, suomalaisen ja vertailevan kansanrunoudentutkimuksen täysinpalvellut professori, Helsingin yliopisto, Helsinki.

Eduard Laugaste kansanrunoudentutkimuksen professori, Tarton yliopisto, Tartto.

Albert B. Lord slaavilaisen kirjallisuuden ja vertailevan kirjallisuustieteen täysinpalvellut professori, Harvardin yliopisto, Harvard.

Lars Lönnroth vertailevan kirjallisuustieteen professori, Göteborgin yliopisto, Göteborg.

Taryo Obayashi kulttuuriantropologian professori, Tokion yliopisto, Tokio.

Felix J. Oinas slaavilaisten ja uralilais-altailaisten kielten täysinpalvellut professori,

Indianan yliopisto, Bloomington.

Teivas Oksala klassillisten kielten ja kirjallisuuden dosentti, Helsingin yliopisto, Espoo.

Jaan Puhvel klassillisen ja indoeurooppalaisen kielentutkimuksen professori, Kalifornian yliopisto, Los Angeles.

Rudolf Schenda eurooppalaisen kansankirjallisuuden professori, Zürichin yliopisto, Zürich.

Christiane Seydou tutkija, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, Pariisi.

Derick Thomson keltin kielen professori, Glasgow'n yliopisto, Glasgow.

William A. Wilson englannin kielen professori, Brigham Youngin yliopisto, Provo.

Vilmos Voigt folkloristiikan laitoksen johtaja, Loránd Eötvösin yliopisto, Budapest.

Henkilöhakemisto

Eeposhakemisto

Teosten nimet *kursivoitu.*

Hakemistot laatinut Pertti Anttonen